

دراساتٌ مُقارَنة

الْقِسَافِيَّةُ وَالْأَصْوَاتُ اللِّغَوِيَّةُ

- ١ -

دراسة

د. محمد عوفى عبدالرزاق

أستاذ بكلية الآلسن — جامعة عين شمس

الناشر
مكتبة الحائلي بمصر



الْقَتَّافِيَّةُ
وَالْأَصْوَاتُ الْغَوِيَّةُ

دراساتٌ مُقارَنة

الْقِسَافِيَّةُ وَالْأَصْوَاتُ اللِّغَوِيَّةُ

- ١ -

دراسة

د. محمد عوفى عبدالرزاق

أستاذ بكلية الآلسن — جامعة عين شمس

الإهداء

إلى الخورشيدين

الأستاذ دكتور عبد الله خورشيد البري

الأستاذ فاروق خورشيد

حديثهما إهداء ، ولقاؤهما للنفس بلسم وصفاء ، وحفظ ودها أبداً

أمل ورجاء ؟

عوني

تصدير

أحاول في هذا الكتاب أن أقدم دراسة للقافية والأصوات اللغوية كما تعرفت عليها في اللغات السامية وفي العربية بصفة خاصة مبيناً كيف أثرت القافية العربية على الشعر الأوربي ، الذي تعرف عليها في شعر التروبادور ونقلها إلى البروفنسالي والميني زانج في القرنين الثالث والرابع عشر ، ومن ثم عرفت القافية في أوروبا ، وإن كان وجودها لم يستمر في شعر بعض هذه اللغات ولم تظهر فيه القافية إلا تقليداً وزينة ، فالشعر الكمي لا يحتاج بالضرورة إلى القافية ، فإن ما فيه من إيقاع وحداته الصوتية داخل البيت يغني عن إيقاع القافية وتنظيمها آخر البيت . أما الشعر النبري فهو بطبيعته محتاج — ولا شك — للقافية وإيقاعها كما سنبين بعد .

وقد قسمت الكتاب إلى قسمين تناولت بالقسم الأول الحديث عن القافية في اللغات السامية والقافية في الشعر العربي والتقى بها أو الثروة عليها ودراسة البلاغيين القدماء لها وعنايتهم بها . أما بالقسم الثاني فقد تناولت الحديث عن القافية عند المحدثين والقافية في الشعر الأوربي متحدثاً عن ضرورة القافية في الشعر وعن الأصوات اللغوية وصلتها بالقافية .

عند كتابة الشعر في اللغات السامية قابلتني مشكلة طالما عانيت منها في كتيبي السابقة وفي مذكراتي للطلبة وهي مشكلة الكتابة ذاتها . وقد حاولت التغلب عليها في كتاب قواعد اللغة العبرية وبدايات الشعر العربي باستعمال (السكيشيات) وكان ذلك ميسوراً لقلة عدد السكيشيات المطلوبة للكتابيين وإن كانت لم تخرج على الصورة التي أرجوها . فقد كانت (كيشيات) اللغة السريانية بالقواعد

(ح)

العبرية دون المستوى المطلوب . أما في هذا الكتاب فلكثرة عدد (الكليشيات) المطلوبة والاثرة تكاليفها ، طرحت فكرة تنفيذها وسأولت بأدى الأمر أن أزواج بين الخطين العربى واللاتينى عند كتابة الشعر السامى فأفيد من الخط اللاتينى كتابة أصوات اللين القصيرة والأصوات الساكنة به وأفيد من الخط العربى كتابة أصوات الحلق وأصوات الأطباق والصغير وغيرها التى لا يعرفها الخط اللاتينى وتميز بها اللغات السامية . ولكننى عند التنفيذ وجدت صورة الكتابة لا يرتاح إليها النظر . فعدلت عنها ولجأت إلى الكتابة بالحروف اللاتينية فقط مكتفياً بوضع الحرف العربى فوق الحرف اللاتينى الذى لا يعبر عن الصوت السامى تماماً ليعرف القارئ أن المراد نطق الصوت السامى وليس نظيره فى اللغات الهندو أوروبية وفقاً للجدول التالى :

د	ث	ج	ح	خ
ا	th	g	h	ch
ذ	ش	ص	ض	ط
d	sh	s	b	t
ظ	ع	غ	ق	q
d	ع	غ	ق	q

ولئى لأرجو أن أوفق فى تقريب هذه الطريقة إلى القارئ حتى استعاض بها عن الحروف المستعملة فى الطريقة الدولية أو طريقة المستشرقين الألمان فى كتابة الحروف السامية لأن هذه الحروف غير موجودة بالمطابع المصرية ولعدم قدرتى على سبكها لكثرة تكلفتها .

ولعل أستطيع مستقبلاً الاقدام على طبع ما كتبت عن قواعد اللغات السامية الأخرى ، أو ما كيبه عن النحو المقارن لهذه اللغات عند قيامى بالتدريس فى معهد اللغات والترجمة / فرع اللغات السامية بالجامعة الأزهرية والتدريس بنقم

(ط)

لما جستير في كلية دار العلوم . فان تدوين هذه اللغات يجب أن يكون بخطها
أو بالطريقة الصوتية وكلاهما غير ميسر الآن للأسف ، بالرغم من أن المطبعة
الاميرية قد أخرجت لنا عام ١٩٢٥ كتاب الأساس في قواعد اللغة العبرية وآدابها
وكتاب المفصل في قواعد اللغة السريانية وآدابها بحروف عبرية وسريانية .

ولئن لا تطلع إلى يوم نستطيع فيه أن نعود إلى دراسة اللغات السامية دراسة
جادة مفيدتين منها في دراساتنا العربية لغة وأدباً وتاريخاً غير مكتملين بما نقوم
الآن بدراسته في اللغة العبرية والقليل من السريانية والحبشية .

د . عوني عبد السدوف

القسم الأول

مقدمة

القافية من الأسماء المنقولة من العموم إلى الخصوص ، فهي لغة تفيد المتابعة أو التابع فيقال (١) قفوت فلاناً ، إذا تبعته . وقما الرجل أثر الرجل إذا قصه .

وهي تفيد هذا المعنى أيضاً باللغات السامية الأخرى ، ففي العبرية نجد أن كلمة قفا (٢) Qafa تقلص ، احتشد ، انعقد . وفي السريانية قفا (٣) Qafa يجمع ، يتكلم . وفي التجمع أو التقلص نوع من المتابعة الشديدة إلى درجة الالتصاق .

كذلك نجد أن الكلمة Reim المعروفة في اللغات الأوروبية بمعنى القافية تنتمي إلى مجموعة من الكلمات القديمة . ففي اليونانية arithmōs بمعنى عدد . وفي اللاتينية ritus عادة أو طقوس ، rim بمعنى عدد ، dorima بمعنى صيغة الأمر من عد .

وكلمة rim تنتمي إلى هذه المجموعة بمعنى حساب أو محاسبة . وتطور المعنى في الأنجلو سكسية angolsächsisch فنجد rim بمعنى عدد وفي السيكسية القديمة Altsächsisch نجد Unrim بمعنى عدد ضخم أو كبير . أما في الألمانية القديمة Althochdeutsch فإن rim بمعنى المجموعة أو السلسلة من الرجال الواقفين في دائرة أو بمعنى الدور أو العدد . وكلمة rimen (ir) تعني اللدّ مؤخراً أو حتى النهاية .

وقد انتقلت الكلمة rim إلى اللغات الرومانية واقتربت من معنى الفعل الرومانى rimare بمعنى ينظم في شكل سلسلة وأصبحت معروفة لنا عن طريق الفرنسية

(١) القوافي لأبي يعلى ص ٢٩ (٢) معجم جرينيوس (٣) المعجم السريانى

القديمة في الفعل rimer بنفس المعنى ثم انتقلت إلى الألمانية بمعنى القافية Reim حوالى سنة ١١٧٠ عبر الأراضى الواطئة . ثم تطور معنى الكلمة فى الألمانية للدلالة على بيت الشعر جريا على قاعدة إطلاق مسميات الجزء على الكل Pars Pro toto ولم تتحول عن هذه الدلالة إلى دلالتها على القافية فحسب إلا بعد استعمال أو يتس M. Qptz لما بهذا المعنى عام ١٦٢٤ (١).

فالكلمة — إذا تفيد التابع أو الالتصاق أو التقلص أو الانتظام فى شكل مسلسل أو دائرى . أما إذا انتقلت من العموم إلى الخصوص وأريد بها الدلالة على بيت الشعر أو بعض منه ، فاننا نجد خلافا كبيرا بين علماء العربية وبعضهم للبعض وبينهم وبين غيرهم من دارسين غربيين .

فذهب البعض إلى أنها القصيدة كلها (٢) مستشهداً بقول الشاعر :

وقافية مثل حد السنان تبقى ويذهب من قالها

وقال الاخفش : بل هى البيت لأن القافية لا تعرف إلا إذا تعددت الاليات

محتجاً بقول سحيم عبد بنى الحساس :

أشارت بمدواها وقالت لتربها

أعبد بنى الحساس يزجى القوافيا

ويرى البعض أن عجز البيت قافيته لأن التقسيم لا يسمى بيتا ، وهذا كله — كما

رأينا فى الألمانية أيضاً — ليس إلا إطلاقاً لمسميات البعض على الكل Pars pro toto

أما الآراء الأخرى فتقترب من معنى القافية بنهاية البيت . فقال البعض بأنها

الكلمة الأخيرة من البيت وشئ قبلها فالقافية فى قول الشاعر :

بنات وطاء على خد الليل

Kluge, friedrich

Etymologisches wörterbuch

Walter de Gruyter Berlin 30/1963

(١) راجع المعجم الاشتقاقى لـكلوجى

(٢) راجع فيما يلى كتاب القوافى لأبى يعلى ص ٣٣ وما بليها .

— ٣ —

هي « خد الليل » .

« وقال سعيد بن مسعدة : القافية الكلمة الأخيرة . »^(١)

وهي عند أبي موسى الخامض « ما يلزم الشاعر تكريره في كل بيت من الحروف والحركات » .

وعند قطرب « حرف الروى »^(٢) وهو تعريف ثعلب أيضاً^(٣) أى الحرف الذى يتكرر آخر كل بيت من أبيات القصيدة .

أما الخليل فقد عرف القافية تعريفين :

« أحدهما : أنها الساكنان الأخيران من البيت وما بينهما ، مع حركة ما قبل الساكن الأول منهما . فعلى هذا القول تكون القافية في قول الشاعر :

إذا ما أتت من صاحب لك زلة

فكن أنت محتالاً لزلة عذراً

تكون القافية حركة العين والمثال والراء والألف .

وفي قول آخر :

وليس الننى والفقر من شيمة الفتى

ولسكن حظوظ قسمت وجدود

حركة الدال الأولى والواو والدال والواو

والقافية على قول الخليل الآخر ما بين الساكنين الأخيرين من البيت مع الساكن

الأخير فقط ، .

... ..

(١) كتاب القوافى ص ٣٥ وما يليها (٢) موسيقى الشعر العربى لشكرى عياد ص ٨٩

(٣) كتاب القوافى ص ٣٥ وما يليها .

والخليل حين يذهب إلى القول بهذا إنما يعتمد — فيما أرى — على ما قام به من إحصاء لما وصل إليه من شعر ما قبل الإسلام وبعده فهو إنما يوصف لما ورد من شعر يلتزم، ما لا يلزم وآخر لا يلتزم إلا القافية (*) وقد اشتهر عنه القول الأول فحسب ، فقد وجدته عند قيامي بتحقيق كتاب القوافي لابن يعلى لدى ابن جني في مختصر القوافي (١) المخطوط ص ٢٨١ س ٣ ، والتبريزي بالوافي المخطوط أيضاً ص ٤٧ ب س ١٥ وكذا باللسان ص ١٥٠ ص ١٩٥ ع ٢ س ١٣ .

ومن الغريب أن يشتهر عنه هذا القول فحسب ، ولو أن الشعراء قد اتبعوه فيه لجاء الشعر العربي بعده متبعاً لزوم ما لا يلزم .

أما القول الآخر فلم أقع عليه إلا باللسان ص ١٥٠ ص ١٩٥ ع ٢ س ١٩ وهو ما أخذ به أبو يعلى التنوخي عند تقسيمه للقوافي وجعلها خمسة أضرب :

(١) المتكاس : وهو الذي يجتمع فيه أربع حركات (Vowels) بعدها ساكن (Consonant) مثل :

قد جبر الدين الإله فجبر

فالقافية تبدأ من ضمة الهاء في (الاله) (٢) وفتحة الفاء وفتحة الجيم وفتحة اللباء ثم الراء (وهي الصوت الساكن هنا)

(٢) المتراكب : وهو الذي يجتمع فيه ثلاث حركات Vowels بعدها صوت ساكن مثل :

وما نزلت من المكروه منزلة الا وثقت بأن القى لها فرجاً

(*) راجع ماورد بهذا الكتاب عن براعة النظم والقافية .

(١) راجع كتاب القوافي ص ٣٧ وقد قام د . حسن شاذلي فرهود بتحقيق الكتاب دار التراث : القاهرة سنة ١٩٧٥ دون أن يلتفت إلى رأى الخليل الآخر .

(٢) لأن اللام قبلها ممدودة ففصلتها عما يليها .

فالقافية هنا تبدأ بعد المد في كلمة (لها) وتعتبر فاصلاً ، وتشمل فتحة الفاء وفتحة الراء وفتحة الجيم ، والجيم نفسها مع حركتها .

(٣) المتدارك : وهو الذى يجتمع فيه حركتان بعدهما صوت سا كن مثل :
ومن يك ذا فضل فيبخل بفضله

على قومه يستغن عنه ويذمم

وتبدأ القافية بعد الميم الأولى الساكنة فتشمل فتحة الميم الثانية وضمة الميم الثالثة والميم والميم الثالثة نفسها مع حركتها .

(٤) المتواتر : وهو صوت لين قصير يأتي بعده صوت سا كن مثل :

حمدت لى بعد عروة لذنجا

خراش وبعض اشرا هون من بعض

فالقافية هنا هي فتحة الضاد والضاد نفسها مع حركتها .

(٥) المترادف : وهو الذى يفصل فيه بين الصوتين الساكنين أى حركة ويستعمل بصوت لين مثل :

من عاتدى الليلة أم من نصيح

بت بـ — م فقوادی قريح

وقد يأتي بغير لين فيسمى مصمتاً مثل :

رقن أذبال الحفى وأوضعن مشى حيات كأن لم يفزعن

إن يمنع اليوم نساء تمنعن

وفد أحصى الذين يأخذون برأى الفراهيدى في تحديد القافية وأنواعها ، فوجدوا

أنها ثمانية وخمسون نوعاً (١) :

(١) شئ من التراث ص ٣٠ وما يليها .

والمترافر سبعة عشر موقعا .

والمترافر واحد وعشرون موقعا .

والمترارك احد عشر موقعا .

والمتراكب ثمانية مواقع .

والمتراكوس موقع واحد .

وقد حاول دكتور شكرى عياد أن يبسط تعريف الخليل وأن يعيد صياغته ،

فوجد لديه :

« ولنا أن ندهش لأن الخليل حين صاغ هذا التعريف المعقد لم يلتفت إلى فكرة المقطع . فلو التفت إليها لأصبح تعريف القافية عنده أنها المقطع الشديد الطول في آخر البيت ، أو المقطعان الطويلان في آخره مع ما قد يكون بينهما من مقاطع قصيرة . فالمقطع الشديد الطول المكون من حرف ساكن فمد حرف ساكن مثل قول شوقي :

سنون تعاد ودهر بعيد لعمر ك ما في الليالي جديد

ويندر أن تكون القافية مقطعا شديدا طول ، مكونا من ساكن فحركة قصيرة فساكنين . وإذا كان الساكنان الأخيران حرفا مضعفا فإن المقطع يعد طويلا (لاشديد الطول) ويلزم أن تتألف القافية منه ومن المقطع السابق له ، كما في قول شوقي أيضا :

فلك جار ودنيا لم يدم عندها السعد ولا النحس استمر
روحوا القلب بلذات الصبا فكفى الشيب مجالا للسدر

والمقطعان الطويلان — مع ما قد يكون بينهما من مقاطع قصيرة — يكونان

معظم قوافي الشعر العربي قديمة وحديثة ، فربما تتابعا بلا فاصل كقول
لإبراهيم ناجي :

أمس يعضدني ويضنني شوقي طنى طفيان مجنون
وربما كان بينهما مقطع قصير واحد ، كقول العقاد في « هدية الكروان »
حادي الظلام على جناح صاعد يا أرض اصفي يا كواكب شاهدي
وربما كان بينهما مقطعان قصيران ، كقول العقاد أيضاً :
أبا القوافي ورب الطرس والقلم

ماذا أفادك صدق العلم في الأمم
وربما كان بينهما ثلاثة مقاطع قصيرة ، وهذا قليل ، وربما جاء في قافية
الرجز ، كقول شوقي في مسرحية عنترة :
صنعا أعلى من دمشق سلعة وثمنا ،

... ..

وتعريف القافية وتجديدها بالمقاطع الأخيرة في البيت أمر متواضع عليه في
اللغات الأوروبية .

فالقافية عند كايزر Kaiser, Wolfgang هي :
« آخر البيت تحدث إذا كانت الحركة المنبورة بأخر كلمتين أو أكثر متماثلة
الرنين . ويمكن أن يكون الجزء المكرر مكوناً من مقطع واحد أو مقطعين
أو ثلاثة مثل :^(١) »

Träume' Baume/ Ruh, du/ Verführbaren, unberührbaren :
ولعل من الغريب أن نجد مثل هذا التعريف عند العرب القدماء وإن كانوا
يتحدثون عن الحروف والأسباب والأوتاد أي بنفس مصطلحات الخليل .

فمثل هذا القول نجد عند الفارابي أيضاً في الموسيقى الكبير (ص ١٠٩١)
لذا يقسم أنواع القافية إلى حروف وأسباب وأوتاد، فيقول :

« والقوافي ربما كانت حررفاً وربما كانت أسباباً وربما كانت أوتاداً . وأشعار
العرب في القديم والحديث كلها ذوات قواف ، إلا الشاذ منها ، وأما أشعار سائر
الأمم الذين سمعنا أشعارهم فجلها غير ذوات قواف ، وخاصة القديمة منها . وأما
المحدث منها فهم يرومون بها أن يحتدوا في نهاياتها حذو العرب . »

فالقافية عنده تأتي آخر البيت أيضاً . وهو يفرق بينها وبين السجع فيقول :
« ومتى كانت الأفاويل ذوات الأجزاء تنهاى أجزاءها إلى أشياء واحدة
بأعينها ، فإن كانت غير موزونة ، فهي تسمى عند العرب أقاويل مسجوعة ، ومتى
كانت موزونة سميت أقاويل ذوات قواف ، فانهم يسمون الأشياء الواحدة التي
تتكرر في نهايات أجزاء الأفاويل الموزونة « قوافي » ،

.....

ويص حازم القرطاجني أيضاً على أن القوافي تأتي آخر البيت فيشبهها برأس
الخباء فيقول :

« وعلى هذا التقدير يحسن في القافية أن يقال فيها أنها جعلت بمنزلة رأس
الخباء وما يعالى به العمود ، فأحكمت هياتها لذلك ، وجعل العروض القاسم للبيت
ينصفين بمنزلة موصل قائمة الخباء العليا بقائمتها السفلى وجعلوا أطراد النظام
المتناسب ما بين مبدأ البيت ومنتهاى القافية بمنزلة استقامة قوائم البيوت . »

والمعنى يتكرر لديه ، ففي ص ٢٥١ يقول :

« وجعلوا القافية بمنزلة تحصين منتهاى الخباء والبيت من آخرهما وتحسينه

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء تحقيق محمد الحبيب بن الحوجة / تونس ١٩٦٦ ص ٢٥٧

من ظاهر وباطن . ويمكن أن يقال : أنها جعلت بمنزلة ما بعلى به عمود البيت من
شعبة الخباء الوسطى التي هي ملتقى أعلى كسور البيت وبها مناطها .
وقد يقال : أنهم جعلوا العروض والضرب وبها نهايتا شطرى البيت في أن
وضعوها وضعا متناسيا متقابلا منزلة القائمتين في وسط الخباء اللتين يكون
يتأوه عليهما . .

.

فالملاحظ في هذا كله أن القافية عند العرب ليست إلا تكرير لأصوات
لغوية بعينها ، وأن هذه الأصوات اللغوية تشمل الحركات Vowels التي تأتي بعدد
معين يتراوح من واحد إلى أربعة يتلوها صوت ساكن Consonant يتأى بعده
حركة أو يكون بلا حركة . وتكرير هذه الأصوات اللغوية هو السبب في أحداث
النغم في الآيات . وهو مسئول عن الإيقاع الموحد ووحدة النغم بالقصيدة كلها .
وإن كان لاصلة له بجوهر الإيقاع الذى وجدناه بالشعر العربى ممثلا فيما أسماه
الخليل بالوتد .

ولم يعرف العرب من مواضع القافية إلا أواخر الآيات فقط ، وقد احتفلوا
بها احتفالا كبيرا . وعملوا على دراستها وتسمية كل حركة أو صوت ساكن فيها ،
وتحدثوا عن لوازمها ، وعن عددها ، وعن اللين الذى يلحقها ، كما تحدثوا عن عيوبها ،
ووجهوا النصيح للشاعر والراجز في كيفية اصطياها والترقى بها حتى لا تأتى شاردة
أو نافرة ، وحتى لا تكون نائية ، أو فضلة في القصيدة . ويمكن أن نطلق على هذه
القافية قافية المقاطع . أما الأوروبيون فقد عرفوا أنواعا أخرى من القافية نذكر
منها الآتى :

القافية الداخلية^(١) Binnenreim وهي التي ترد داخل البيت أو سطر الشعر .

(١) كايذر ص ٩٦ وما يليها .

— ١٠ —

والقافية المتقارعة Schlagreim وهى التى تحدث بين كلمتين متتاليتين

وقافية المطالع Alliteration أو Anfangsreim وهى اتفاق مطلع كلمتين

أو أكثر فى سطرين متتالين أو أكثر مثل :

in allen Büschen und Bäumen

أو

Where the wild wind blows

وهو النوع الاساسى فى الشعر الجرماني .

وقافية تجانس أصوات اللين Assonanz وهو تماثل الرنين بالحركات الموجودة

بالنهر الأخير وهى موجودة بكثرة فى الشعر القديم الفرنسى والاسبانى
والبرتغالى .

كما وضعوا أسماء لأنواع مختلفة من قافية المقاطع نذكر منها :

القافية المزدوجة Reimpaaren وهى التى تتحد فى كل بيتين متتاليتين

aa , bb, cc, dd

القافية المتعاضدة Kreuzreim وهى التى تتحد فيها قافية البيت الأول مع

الثالث والثانى مع الرابع a b a b

القافية المتعاضدة Verschrankten reim وهى التى تأتى فى الرابعة

وتكون قافية الشطر الأول مثل الرابع والثانى مثل الثالث abba

والقافية المثلثة Schweifreim

وتأتى فى السادسة وتكون قافية الشطر الثالث مثل السادس على حين تتفق

القافية فى الأول والثانى والرابع والخامس aab ccb

وانواع قافية المقاطع نعرفها جميعا فى الموشحات الأندلسية ، أما القوافى التى

تأتى وسط البيت أو أوله فلم يعرفها العرب ، وإن وردت لديهم نظائر لها عند
البلاغيين كما حاول بعض الشعراء المحدثين النظم فيها مثل قصيدة محمود حسن
إسماعيل ، موسيقا من الحيرة بين السطح والاعماق ، التى نلح فيها قافية المطالع :
(وتسمى عند البلاغيين بجناس الاستهلال)

أصبحت . . رغم دربي الكبير (١)
لأعرف الشكوك من الزهور
ولا سرى النمل ، من الطيور
ولا وقوف الخطو ، والمسير
ولا انتفاض الدمع ، والسرور
ولا الربى ، من خضرة الغرور
ولا فصيح العشب ، والعطور
ولا وميض النور . . . وهو نور
اخفته الليل بلا ستور
. . فعالمى ، ليس هو المنظور . .
ولا مرايا البصر المقهور . . .
ولا اندهاش الوتر المقهور
وبكل شيء حوله يدور

ولا ننسى أيضا محاولات صفى الدين الحلبي (١٣٤٩/١٢٧٨) فقد تفنن في
قوافيه وقصد لزوم ما لا يلزم ، وقفى أوائل الأبيات بنفسى قافية الروى . وننقل
عن الأستاذ عبد الجبار داود البصرى قوله :

« تفنن الحلى (١) في قوافيه فتجده يتخير أصعب القوافى حيناً، وأجملها حيناً
آخر ويستوى جميع حروف البناء في قوافى الارتقيات . . . ويتبع أها العلاء
المعمرى في لزوم ما لا يلزم، ويزخرف قصائده بالقوافى فيقنّ أوائل الأبيات بنهس
قافية الروى، ويوشّح، ويسجع داخل البيت الشعرى الواحد .
بل أن أباءه المذلى عرف قافية المطالع « وهى ما يسمى بجناس الاستهلال »
أيضاً حين يقول: (٢)

فئنا عصابة لا هم حماة
ولاهم فائقونا فى الذهب
ومنا عصابة أخرى حماة
كغلى النار حشّت بالنقاب
ومنا عصابة أخرى سراع
زفتها الريح كالسنن الطراب

وعرفه المعطل المذلى فى قوله: (٣)

لعمرى لقد نادى المنادى فراعنى
غداة البوين من بعيد فاسمعا
لعمرى لقد أعلنت خرماً مبرأ
من التعب جواب الممالك أروعا

(٢) شىء من التراث / بغداد ١٩٦٨ م ٢٢٥

(٢) ديوان الهذليين ق ٣ ص ٣٥ ط الدار القومية للطباعة والنشر سنة ١٩٦٥

(٣) ديوان الهذليين ص ٤٠ (٢) ص ٣ م ٦٥

وعرفة معقل بن خويلد الهذلي في قوله (١)

أبا معقل وإن كنت أشحّت حلة
أبا معقل فانظر بنبك من ترمى
أبا معقل لاتوطنك بغاضى
رموس الأفاعى فى مراصدها العُرم

وغيرهم كثيرون وخاصة بين شعراء الهذليين .

فقرأ المالك بن الحارث : (٢)

كرهت العقر عقر بنى شليل
إذا هبت لقاربها الرياح
كرهت بنى جزيمة إذ ثرونا
قفا السلفين واتسبوا فباحوا

قد وأحصيت بديوان الهذليين خمسة وعشرين موضعا تتكرر فيها نفس الكلمة بأول أبيات القصيدة . وأظهر هذه المواضع ما جاء بقصيدة أبى مثلم ذات الأحد عشر بيتا ، والى بدأ ستة أبيات منها بقوله « أصخر بن عبد الله » وقصيدة صخر التى فى الرد عليه ، وبها سبعة أبيات تبدأ ستة منها بقوله « أبا المثلم » .

ولست أريد بهذا أن أذهب إلى أن الشاعر العربى عرف قافية المطالع قديما وإنما يرجع هذا إلى المصادفة وإلى الأسلوب الخطاى الذى كان يغلب على الشعر العربى آنذاك .

لم يعرف العرب — إذا — إلا قافية المقاطع وإن وجدوا غيرها

(١) ق ٣ س ٦٥

(٢) ق ٣ س ٨٣

أطلقوا عليها اسما آخر .

فالقافية الداخلية Inneareim أطلقوا عليها كلمة الترسيع ومنها :

فتور القيام قطع السكلا م تفر عن ذى غروب خصر
وقد عرفوا أيضا ما أسماه حازم القرطاجنى بالتسويم وهو قريب الشبه
بالقافية الداخلية وإن كانوا لا يستعملونه إلا فواتح لفصول .

يقول حازم القرطاجنى : (١)

« ولما كان اعتماد ذلك فى رموس الفصول ورجعها أعلاما عليها ، وأعلاما بمنزى
الشاعر فيها ، وكان لفواتح الفصول بذلك بهاء وشهرة وازديان حتى كأنها بذلك
ذوات غرر رأيت أن أسمى ذلك بالتسويم ؛ وهو أن يعلم كل الشئ وتجعل له سيمى
يتميز بها . وقد كثر استعمال ذلك فى الوجوه (الغرر) كما قال ابن الرومى :
(الطويل)

سما سموه نحو السماء بغرة

مسومة قدما بسمى سجودها

فلذلك كان هذا اللقب لائقا بما وضع عليه . وأيضا فانا سمينا تحلية أعقاب
الفصول بالأبيات الحكيمية والاستدلالية بالتحجيل ليكون اقتران صنعة رأس
الفصل وصنعة عجزه نحو من اقتران الغرة بالتحجيل فى الفرس .

والقافية المزدوجة Doppelreim دعوها تشطيرا مثل :

شوقى إليك تفيض منه الأدمع

وجوى إليك تضيق عنه الأضلع

ورد الإعجاز على الصدر يمكن أن يكون Kreuz Reim مثل :

سريع إلى ابن العلم يطمم وجهه

وليس إلى داعى الوغى سريع

فهم لم يختلفوا إلا بقافية النهايات (المقاطع) ، ولعل السبب في هذا يرجع أولا إلى تفسيرهم لمعنى القافية وكيف أنها مأخوذة من قفوت فلانا ، إذا تبعتها ، وقفاً الرجل أثر الرجل إذا قصه وقافية الرأس مؤخره .

ولو أخذوا بتعريف ابن دريد (١) ، سميت قوافي لأن بعضها يتلو بعضها : بما في ذلك من معنى المتابعة ، لما تخرجوا في أن يطلقوا على الأنواع الأخرى من القافية أسماء مشتقة من نفس كلمة القافية أو مضافا إليها صفات تحددها وتبين نوعها .

ودلالة الكلمة كما أوردها ابن دريد وجدناها أو ما يقاربها — فما سبق — بالعبرية والسريانية ، كما وجدناها في اليونانية واللاتينية وما اشتق منها .

ولعل السبب الأهم من هذا هو أن الشعر العربي السكمي لم يكن في حاجة إلى القافية مطلقا ، لما يحتوي عليه من جواهر إيقاع تتردد في البيت ومن ثم في القصيدة كلها بطريقة منتظمة توفر للشعر النغم المطلوب في الشعر .

أما الشعر في اللغات السامية الأخرى فقد عرف أنواعا أخرى من القافية نحاول أن نقينها في هذه الدراسة — كما نحاول أن نبين أيضا التطورات التي عرفتها القافية في اللغات الأوروبية منذ القرن الثاني عشر الميلادي ، محاولين تتبع نشأة القافية في الشعر الأوروبي والباعث إليه وأشكالها المختلفة في مختلف اللغات .

فقد عرفت هذه اللغات — كما بينا من قبل — قافية المطالع Anfangareim ، وقافية أصوات اللين Assonanz ، والقافية الداخلية Innenreim ، والقافية المزدوجة Doppelreim (aa' bb' cc') ، والمتعامدة Kreuzreim (abab) ، والمتعاقبة umarmender Reim (abba) ، والمثلثة Schweifreim (aabccb) ، وغير

ذلك من أنواع القافية . كما عرفت الموشحات العربية أنواع أخرى ستعرض لها عند الحديث عن الثورة على القافية العربية إن شاء الله .

ولكننا يجب أن نلاحظ بادىء ذي بدء أن العرب لم يحتفلوا بأصوات اللين احتفالهم بالأصوات الساكنة ، ومن ثم اشترطوا أن تتضمن القافية صوتا ساكنا

يقول د . إبراهيم أنيس : (١)

« أصوات اللين مع أنها عنصر رئيسى فى اللغات ، ومع أنها أكثر شيوعا فيها ، لم يعن بها المتقدمون من علماء العربية ، فقد كانت الإشارة إليها دائما سطحية ، لا على أنها من بنية الكلمات بل كفرض يعرض لها ، ولا يكون منها إلا شطرا فرعيا . ولعل الذى دعا إلى هذا الانحراف أن الكتابة العربية منذ القدم ، عنيبت فقط بالأصوات الساكنة فرمزت لها برموز . ثم جاء عهد عليها أحسن الكتاب فيه بأهمية أصوات اللين الطويلة ، كالواو والياء الممدودتين ، فكتبوها فى بعض النقوش والنصوص القديمة . وظلت الحال هكذا حتى وضعت أصوات اللين القصيرة التى اصطلاح القدماء على تسميتها بالحركات فى العصور الإسلامية . فالكتابة التى ليست إلا وسيلة نافذة للتعبير عن الأصوات اللغوية ، صرفت القدماء عن أهمية أصوات اللين ، فلم يرمز لها برموز فى صلب الكلمات ، .

ثم ينقل عن ابن جنى بكتابة « سر صناعة الاعراب ما يؤيد هذا فى قوله :

« اعلم أن الحركات أيعاض لحروف المد واللين وهى الألف والواو والياء . فكما أن هذه الحروف ثلاثة فكذلك الحركات ثلاث ؛ وهى الفتحة والكسرة والضمة . وقد كان متقدمو النحاة رحمهم الله تعالى يسمون الفتحة الألف الصغيرة والكسرة

(١) الأصوات اللغوية / نهضة مصر سنة ١٩٥٠ ص ٤٢

الياء الصنيرة والضمة الوار الصغرة . وقد كانه ان ذلك على طريقة مستقيمة . ألا ترى أن الألف والياء والوار اللواتي هن حروف توأم كوامل ، قد تجدهن في بعض الأحوال أطول وأتم منهن في بعض ، وذلك إذا وقعت بعدهن الهمزة والحرف المدغم نحو (يشاء) و (دابة) وهن في كلا الموضعين يسمين بحروفا كوامل . فإذا جاز ذلك فليست تسمية الحركات حروفا صغراً بأبعد في القياس منه . ويدلك على أن الحركات أبعاض لهذه الحروف أنك متى أشبعت واحدة منهن حدث بعدها الحرف الذي هي بعضه . إلا أن هذه الحروف التي يحدثن لإشباع الحركات لا يكن إلا سواكن لأنهن مدات والمدات لا يحركن أبداً .

* * *

والحق أن السبب في عدم احتفال العرب بالأصوات اللينة لا يرجع فقط — فيما أرى — إلى الكتابة العربية والتدوين ، بل إلى الطبيعة العربية المكتسبة في البيئة الصريحة الواضحة والحرص على الإبانة وإعطاء كل صوت لغوي حقه حين النطق به ، ومن ثم اهتموا بالحديث عن عيوب النطق المختلفة .

بل حرص العرب القدماء أيضاً على الاحتفاظ بالأصوات الحلقية كما هي على حين تخلص منها غيرهم من الساميين وتحولت لدى الأكديين إلى صوتين من أصوات اللين هما (a , o) فقط ، فلا وجود للأصوات السامية الخمسة؛ وهي الألف والهاء والحاء والعين والنين .

أما بالنسبة لأصوات اللين فهي تعرف خمسة أصوات قصيرة يمكن أن تمتد لتصبح طويلة وهي : (a , i , u , o , o) وليس السبب في هذا هو التأثير بالسومارية كما يقول أرنجناد^(١) وإلا لما قابلنا نفس هذا التطور والاختزال للأصوات الحلقية إلى صوتين فقط في بعض اللغات السامية الأخرى .

(١) س من Ungnad - Matous , Grammar des Akkadischen

Verlag G. H. Beck. München 1964.

(م ٢ — القافية)

وقد تحولت الواو والياء أيضاً من أصوات ساكنة عند وقوعهما أول الكلمة إلى أصوات لين أيضاً فبدلاً من ^شwaschib = يسكن تصبح ^شaschib في البابلية الحديثة، أما في الآشورية المتأخرة فتتحول إلى ضمة صريحة ممدودة فبدلاً من ^خwarad = عبد، نجد ^خurad وبدلاً من ^خwarchu = شهر، نجد ^خurchu

كذلك تحذف الياء أو تتحول إلى صوت لين إذا وردت أول الكلمة أو المقطع مثل ^يiprus بدلاً من ^يjaprus . يقطع ومن ثم كان لابد من الاهتمام بأصوات اللين بالأكدية .

وفي السريانية نجد أن الهمزة والعين تصبح أصوات لين في أول الكلمة أو أول المقطع كما تتحول الحاء السامية إلى هاء أو تقرب في الخاء . والحركات في السريانية (١) أكثر منها في العربية ، إذ نجد الفتحة (٢) ^حPtaahu والفتحة الممدودة ^صZpaapha والكسرة الممالة ^صRphaasa والكسرة ^حhbhaasau، والضمة الصريحة ^صasa، وفي العبرية أيضاً نجد خمس حركات قصيرة : الفتحة (بتاح) والفتحة الممالة (سيجول) ، والكسرة (حيرق قطان) ، والضمة المفتوحة (حوлам قطان) ، والضمة المغلقة (قبوص) .

والحركات الكبيرة هي : الفتحة المشبعة (قامص) ، الفتحة الممالة الطويلة

(١) ص ٧ وما يليها Nöldekne, Theodor : Kurzgefasste Syrische Grammatik. Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1966.

(٢) عوفى عبد الرؤوف
قواعد اللغة العبرية : مطبعة ح عن شمس ٧١ ص ٢٤ وما يليها .

(صيرى) ، والكسرة الطويلة (حيريق جدول) والضمة المفتوحة الطويلة (حولام جدول) ، والضمة المغلقة المشبعة (شروق) .

وفضلاً عن ذلك نجد أن ثمة نوعاً من السكون المتحرك إذا جاء أول الكلمة أو أول المقطع أو عند التقاء الساكنين وسط الكلمة فيحرك ثانيهما ، وكذا إن كان الصوت الساكن مشدداً .

لهذا كله كان اهتمام اللغات السامية - عدا العربية - بأصوات اللين القصيرة والطويلة اهتماماً يجعل أصحابها يحرصون على سماعها سواء أول الكلمة أو في تضايفه أو آخره ، ومن ثم أمكن معاملتها معاملة الأصوات الساكنة ، وأن تتكون منها القافية أيضاً .

ولما كانت الأصوات الساكنة تسبب صعوبة للقافية حتى في اللغة العربية - كما سنرى بعد - لذا كان يجيء أصوات اللين في قافية الشعر السامي عدا العربي كثيراً كثيرة ملحوظة ، على حين كان يجيء الأصوات الساكنة في القافية أقل من هذا بكثير ، مما دعا بعض الباحثين إلى القول بأن اللغات السامية لم تعرف القافية وإن اعترف بذلك باحثون آخرون .

والحق أن هذه الأصوات اللينة التي تترى بصورة منتظمة آخر الأسطر بالشعر السامي تشكل القافية فيه ، وإن كانت لا تشبه القافية العربية وهذا ما حدث أيضاً بشعر اللغات الأوربية فيما أطلقوا عليها أيضاً لفظ القافية (Reim) .

ويهمنا أن نبين أن ما سنقنأه هنا من حديث عن القافية إنما هو

— ٢٠ —

حديث عنها بالمعنى الأوسع ولمكانات ورود الأصوات اللغوية كلها سواء كانت ساكنة أم لينة بالقافية وسواء أكانت القافية أول البيت أو وسطه أو نهايته .

وسأحاول في هذا الكتاب دراسة كل ما أطلق عليه لفظ قافية سواء عند الساميين أو عند الأوروبيين غير مقتصر على دلالة الكلمة في اللغة العربية فقط ، محاولا تبين صلة القافية بالهجر وأهميتها بالنسبة له وصلتها بالأصوات اللغوية ، والله المعين .

البابُ الأولُ القافية في اللغات السامية

القافية في الشعر الأكدي

عرفت الأكديّة صوراً خمسة للآيات أو أسطر الشعر. فقد أمكن التعرف على الصور الآتية :

- ١ - آيات شعر متعade Vers (١) .
 - ٢ - آيات شعر مزدوج Doppelvers .
 - ٣ - مجموعات شعر المقطوعات Strophe .
 - ٤ - مجموعات شعر غير مقطعي (أى لا ينتظم داخل مقطوعات شعرية Astrophische Reihen .
 - ٥ - المتتابعات المتكررة Repetitorische Folgen .
- وتوجد هذه الصور كلها في شعر الملاحم ، وأن كان بعضها يظهر أيضاً في شعر الترانيم أو الأناشيد Hymnik والخرافات Fabeln والحوار .
- وينقسم البيت أو السطر الى مجموعته من النغمات المرتفعة والمنخفضة ، وعدد النغمات الأولى محدد ، أما النغمات المنخفضة فلا تحديد لها . فالتحديد لا يلزم إلا بالنسبة للنغمات المرتفعة حاملة النبر . وعدد المقاطع أو النغمات المنبورة في الشعر البابلي أربعة ، تقسم الى قسمين (٢) وإن كان قد عرف أيضاً الشعر المقطعي Strophenbau . أما الشعر المزدوج فهو الشعر الذي تتحد فيه القافية في كل سطرين متتاليين .

(١) على ١٠١ Karl Hecker: Untersuchungen zur Akk. Epik

(٢) س ٨٦ - ٨٨ H. Zimmern: Zu den neusten Arbeiten über

Babylonische Metrik, Weimar 1896 : الجزء

Zeitschrift f. Assyriologie u. Verwandte Gebiete

وصور المقطوعات والمتاهات المتكررة يمكن أن تضرب لها مثلا المحاورة التي وقعت بين خموراني واحدى الغساء ، والتي نقلها عن الأستاذ فون سودن von Soden بمجلة الآشوريات وآثار منطقة آسيا بالشرق الأدنى (١) .

فنجذ أن حديث كل من المتحاريين يكتب في أربعة أو خمسة أسطر . وفي أول الكلام وآخره شطرتان (كما وردت الشطرتان المزدوجتان وسط الكلام مرة واحدة) يبدأ الملك دائما بقول الشطرتين ، عدا الشطرتين الأخيرتين ، فقد كانتا من نصيب المرأة . وان كان لم ينطق في اللوحة الأولى ٢٧ - ٣١ الا بشطرة واحدة ومن ثم وجب أن يكون رد المرأة في اللوحة الأولى ٣٢ يتكون من ٤ - ٥ أسطر .

والوزن في الأكديّة مسكون من أربعة مقاطع منبورة في كل سطر وتتكون المقطوعة من أربعة أسطر مثل أغنية اشتر Ichtar . وقد تتكون من عدة أسطر بكل منها ثلاثة مقاطع منبورة يتلوها سطر من خمسة مقاطع منبورة .

كما نجد بالشعر الحامى الى جوار الشعر ذى المقطوعات الأربع ، مقطوعات Doppelversstrophe يتكون كل منها من شطرتين فقط . ولا توجد الاسطر المفردة الا نادرا وخاصة في الشعر القديم . كذلك يعرف هذا النوع من الشعر الاسطر الأربع (٢ × ٢) بكل زهرتان أو ثلاثة ، يلحق بها سطر خامس منفصل عنها في المعنى وأحيانا يفتقد هذا السطر الخامس في بعض المقطوعات ، وأحيانا يفصل بين شطري المقطع نفسه . ومن ثم ويسبب التبديل الكثير من الثنائى والثلاثى تتكون وفرة نغمية تساعد على غنائها القافية .

وهناك أشعار كثيرة كتبت في لغة النثر في الأكديّة ولا يمكن نسبتها الى الشعر

Ein Zwigspräch Hammurabis mit
einer Frau.

(١) ص ١٥٠ - ١٥٤

Z A G Zeitschrift f. Assyriologie u. Vorderasiatische
Archäologie/Band 15.1950

إلا بعد التعرف على مضمونها . وهذا ما يحدث بالوزن المزدوج . وهو أبسط أنواع الشعر . وأكثر أشكاله في المجموعات الشعرية انتشاراً وكثيراً ما يأتي في هذا النوع ألفاظ متقابلة . فقد يبدأ البيت الأول بكلمة ^ش Elisch أى أعلى ، ومن ثم يأتي أول البيت الثاني كلمة ^ش schapliach أى أسفل أما إذا بدأ أول البيت بكلمة pa-na أى أمام ، فإن البيت الثاني يبدأ بكلمة ar-ka أى خلف .

وإن بدأ الأول بكلمة ^ش sh-mo-la أى شمال ، بدأ الثاني بكلمة im-na أى يمين . وأحياناً تكون المقابلة معنوية مثل ما ورد في ملحمة جلجامش :

ū-ul i-di En-ki-du aklam (NINDA) a-na a-ka-lim
^ش shikaaram (KASH) a-na ^ش sha-te-e-em la-a-lum-mu-ud ^ش أى
 لم يعرف انكدو والخبز لياً كله^(١)
 والبيرة شربها لم يتعلمه

ويلاحظ اختلاف تركيب الجملة للحصول على الصياغة المطلوبة للشعر ، كما يلاحظ أن هذا النوع من الصياغة الشعرية يتميز بالبساطة في التعبير . ولا يوجد به قفزات فكرية . فالشطر الثاني يكمل الأول عادة . ولا توجد القفزات الفكرية إلا في بعض الأشعار الخاصة وقد تكون حينذاك للضرورة ، مثل :

e-nin-na-ma tal-pu-us-su-ma il-lak
^خ ur-cha ^ش ru-qa-ta a-shar ^خ chum-ba-ba

الآن قد لمستة ليذهب^(٢)

(١) من اللوحة ٨٦ - ٨٩ وراجع أيضاً ص ١٤٢ من كتاب

Karl Hecker ; Untersuchungen zur akkadischen Epik

nin. III ii 11.12

(٢) جلجامش

في طريق همد إلى نخبابا

أ
a-na pe-chi-i eleppi (CGISH. Mā) a-na

Pu-zu-ur-Amurri (KUR. GAL) malāchi^d (LU M LAH)

ش ش
ekalla at-ta-di-in a-di bu-she-es^شhu
الذي أغلق السفينة ، البحار بروز أموري^(١)
قلعة أعطيت له إضافة لممتلكاته

ويلاحظ في الشكل المزدوج هذا Doppelvers الكثير من صور القافية
وهي ليست مقصورة عليه . ويمكن أن نجعل هذه الصور فيما يلي :

١ - تسكير الشطر الأول مع إضافة كلمة جديدة منعاً للطائفة التامة مثل :

ina qè-reb Apsi^d ib.ba-ni Marduk^(٢)

ina qè.reb elli (KU) Apsi^d ib.ba-ni Marduk^d
وسط مياه النهر العذبة خلق مردوك
وسط نقاء مياه النهر العذبة خلق مردوك

س س
ilaani (DINGIR. MESH) i-si-nu i-ri-sha^س أو

س ط
ilaani i-si-nu i-ri-sha taapa^(٣)

الآلهة شمت الأريج
الآلهة شمت الأريج الطيب

٢ - وأكثر من هذا النوع وروداً بالمزدوج أن يغير تركيب الجملة في
الشطر الثاني مع الإضافة أحياناً . مثل :

ش
ib-ri ma-li-ku a-na-ku In-ur-shi^(٤)

ش
lu.ur-shi-ma ib-ri ma-li-ku a-na-ku

XI 94 - 95

Ec I 81 - 82

nin xl 159-160

nin I vi 26-27

(١) جلجامش

(٢) هيكس م ١٤٣ ؛ جلجامش

(٣) جلجامش

(٤) جلجامش

— ٢٧ —

صديقاً ناصحاً أنا أتمنى أن ألقى
أتمنى أن ألقى صديقاً ناصحاً أنا

ش
i-ta-mu it-ti i-li-shu

ش ش ش
u shu-u il-shu it-ti-shu i-ta-mu

تسكلم مع الآله
وهو الآله تسكلم معه

٣ — النوع المتقابل Chastische Figuren

Pi-ka li-ib-ba-ka li-wa-'i-ir bi-ir-ki-ka
ú li-ib-ba-ka li-wa-'i-ir bi-ir-ki-ka

فك قلبك (بك) ينبغي أن يأمره
وقلبك ينبغي أن يأمر ركبتيك (١)

ش أو ش
e-mur-shu-ma sa-bi-tum e-te-dil bab-sha

ش ش
baab-shá e-te-dil e-te-dil si-kur-sha

رأته الساقية فأغلقت بابها
بابها أغلقت . أغلقت بمزلاجها

٤ — تماثل الكلمات الأخيرة بالشطرتين Identität der Aussenwort
مثل :

ش ش d
at-ta Gilgamesh lu ma-li ka-ra-ash-ka

ش خ ش
ur-ri ú mu-shi chi-ta-at-tu at-ta

(٢)

M Hi 6-7

(١) هيكرو ١٤٤ .
(٢) جلباش

— ٢٨ —

أنت جلجامش ، ملان هو كرشك
بالنهار وبالمساء افرح انت
ومثل :

ش خ خ خ
she-ret-ka i-sach-chuu-ra a-na much-ch-i-ja

ش ش س
sha a-shak ak-ka nu-ka a-na.ku ch-er-ta (١)

عقابك سيوقع على
(وهو) الذي وقعته عليك أنا كمقاب
والمائلة هنا لا تعدو أن تكون مائلة في صوت اللين الاخير مع مائلة رنين
المقاطع الصوتية الأخيرة في كل شطر .
هـ - وثمة مائلة تحدث أول كل شطر ويمكن أن نسميها تجاوزاً قافية (٢)
المطالع Anfangsreim مثل

M ش خ
a-na man-ni-ja Ur-shanabi i-na-ch a i.da-a
a-na man-ni-ja i-ba-li da-mu libbi-ja (٢)

لمن يا أورشني تتعب يداي
لمن يقطر دم قلبي
ومثل :

خ ش
me-li-im-mu i-cha-al-li-qû i-na e-sh-tim (٤)

خ
me-li-im-mu i-cha-al-li-qû-ma na-m-ri.ru-iru-pu

(١) هيكس م ١٤٥ .

(٢) قول تجاوزاً لأن كلمة قافية لا يصح أن يقصد بها إلا ما يأتي آخر البيت فقط ؛
إذ أن معنى القافية كما ورد لدى أبي يعلى النخعي م ٢٩ « سميت القافية قافية لكونها في
آخر البيت مأخوذة من قولك : قوت فلاناً ، إذا تبته . . . » .

nin xi 293-294

(٣) جلجامش

Bauer vs.11-1

(٤) جلجامش

— ٢٩ —

البريق يمتحنى في الظلال .

البريق يمتحنى والشماع ينطفأ .

٦ — القافية آخر الشعر Endreim

ش ش ش
i - na u - mi - shu i - dul - l - lu - shu ilaani i - dul - lu - shu
ش ش ش
ilaania i - hhu i - dul - lu - shu ilaani i - dul - lu - shu

في زمانه عطفت عليه الإلهة عطفت عليه

الإلهة أخوته عطفت عليه الإلهة عطفت عليه

ومثل :

ش ش
i - na pu - uuh - ri - ni - ma ni - ip - qak sharru
ش ش
Tu - tar - ram - ma ta - paq - qi - dan - na - shi sharru
في اجتماعنا وتمننا بك يا ملك .
والان ثق بنا أنت أيضا يا ملك (١) .

ولا نعرف هذه الانواع من القافية الا في شعر الملاحم Epik الا أن قافية

المطالع Anfangsreim تأتي أيضا في غير الشعر القصصى أو شعر الملاحم ،

ويتضح هذا في مثال نظرية العدل الإلهي die Theodizee وهى منظومة في

شعر المقاطع Strophe يتكون كل مقطع منها من احدى عشر سطرا تجمعها قافية

مطالع تأتي أول كل سطر منها ، على أن هيكـ Karl Hecker (٢) يلاحظ أن القافية فيها مرئية أكثر منها مسموعة .

ومثل هذا النوع من قافية المطالع غير معروف فيما وصل الينا من شعر المقاطع ،

وأن كان الشعر القصصى يميل اليه ، حتى ولو كان على هيئة شعر المقاطع ، مثل ماورد

(١) جلجامش اللوحة التاسعة III i 11.12

(٢) ص ١٥١ من كتابه .

في اللوحة التاسعة من ملحمة جلجامش^(١) فتكرر في الأسطر ٣٩-٤١ (من I ii) ،
 ٣-٥ (من iv) كلمة itti وتكرر في الأسطر ١٥-١٧ (من III ii) ط ط
 كلمة a-di ، وفي الأسطر ١٨-٢٠ (من x iv) A-na-at ta-lam-ma
 وتجد بنفس اللوحة أيضا القافية المعتادة Endreim في الأسطر ٢٦-٢٨ (من Vi) ش ش
 bu-bu-ti, luuti, scharuti وفي الأسطر ٥٤-٥٦ tal-ti-mish-shu
 ولعل القافية هنا - كما يلاحظ هيكو - تأتي لتحديد أقسام القصيدة وليست حلقة
 صوتية فحسب ، وهو يعلل هذا بأن القافية قد تكون كلمة كاملة تكرر آخر كل
 سطر ، وأن في هذا دلالة على ترابط المضمون القوي بين هذه الأسطر ، ففي الشعر
 القصصي بصفة خاصة يمكن أن توضح القافية الترابط بين الأسطر بعضها البعض ، كما
 توضح الترابط بينها وبين غيرها من مقاطع .

وكثيرا أيضا ما تترابط مجموعات طويلة من الأسطر الشعرية التي لا يربط بينها
 تنظيم مقاطع واضح كما يتضح من ملحمة Erra-Epos حيث نجد أحد عشر
 سطرا تبدأ بكلمة (scha) ونخسة أسطر بكلمة (u'a Baabili)^(٢) .

ومثل هذا يقابلنا أيضا ملحمة جلجامش باللوحة التاسعة ، وكذلك ملحمة
 ترجال إيرش كيجال^ش Nergal-Eresh Kigal عدة مرات . ويأتي هذا
 عادة مع الأعداد الترتيبية التي تأتي غالباً أول السطر ، ويتضح هذا في ملحمة ترجال
 إيرش كيجال (41 - 41 . iii 26 - 26 b i 28 - 28 vi) أو في رحلة اشتراي
 جهنم Ishtar Höllensfahrt (c 119 - Ra) .
 مثل :

ish ten baaba (KA) U-she-si-schi-ma^{ش س ش} en

(١) 39-4 ii

(٢) هيكو - من ١٥٢ .

ش ش ش
 ut-te-er-shi su-bat hal-ti schâ zu-um-ri-schâ
 ش ش ش ش ش ش
 shana baaba û-she-se-si-shi-n'a ut-te-er-shi shalaha baba

الباب الأول تركها تمر منه ورد إليها وشاح عفة جسدها

الباب الثاني تركها تمر منه ورد إليها

الباب الثالث (وهكذا حتى الباب السابع)

ويمكن أن يتوالى تتابع الأعداد الترتيبية لاختصار المضمون ، كما ورد في
 ملحمة جلجامش باللوح التاسع (x iv 4.8) .

ش ش ش ش ش
 shana shal-sh-à re-ba-a Gilgamesh li-qé pa-ri-sa
 ش ش ش ش ش
 ha-ansha sheahsha u seba'

(عما) ثانية ، ثالثة ، رابعة أخذ جلجامش

خامسة ، سادسة ، سابعة . . . (حتى الثانية عشرة)

ويماثل نجد مثل هذا بملحمة جلجامش أيضاً بنفس اللوحة

(VII Vi 4 FF) , (xl 142 FF) , (215 FF) وكذلك بملحمة

نرجال — أيرشى كيجال (a A 67 FF) وفي هذه اللوحة بالذات يتصاعد
 العدد الترتيبى للأبواب حتى يصل إلى أربعة عشر باباً ، وإن كان المعتاد أن يكون
 العدد سبعة أبواب فقط ولم يشذ عن هذا إلا اللوحة التاسعة من ملحمة جلجامش
 التي وصل فيها عدد الأبواب إلى اثني عشر باباً (١) .

(١) هيكس — ص ١٥٣ .

وأحياناً تختف حدة توالى مجموعات من المقطوعات ذات الاشكال الثانية بتغيير كلمة القافية . فنجد في لوحة جلجامش التاسعة مثلاً (VIII i 8 FF) وسط مجموعة من الاسطر المبتدأة بكلمة (Libki.ka) أى لبكك ، اسطر خالية من هذه الكلمة .

ويجدر أن نلاحظ أيضاً أن كاتب ملحمة أررا Erra قد تعتمد فيما يبدو أن ينوع في اختيار الكلمات المرادفة أو تغيير موضع الفعل الدال على التكلم للتخلص من هذه الرتبة .

en sh ia-si-ma lahton	فى السطر ٣١ نادى الاول
i sh i-qab-bi ana shanu	وفى السطر ٣٣ تكلم مع الثانى
sh sh i-ta-ma ana shal-shi	وفى السطر ٣٤ تحدث مع الثالث
i-qab-bi ana rebi-i	وفى السطر ٣٥ مع الرابع قد تكلم
i sh ana shanshi iq-ia-bi	وفى السطر ٣٦ الخامس مع قد تكلم
sh sh shesh-shu um-ta-'e-cr	وفى السطر ٣٧ السادس أمر

أما السطر ٣٨ فقد حذف منه الفعل الدال على التكلم كلمة .

القافية الداخلية Inneureim

وقد عرفت الاكديّة أيضاً القافية الداخلية مثل (١)

sh sh ip-shi-ih uz-za-shu-ma i-né-' i-ra as-sú	ش	خ	ش
ish-tu i-ra-su i-nè-'u	ش		

(١) هيكرد س ١٢٧ (جلجامش - س ٢٢٩ - ٢٣١) .

— ٣٣ —

وكظم غيظه ومال بصدرة

بعد أن مال بصدرة

ففي السكمتين الأخيرتين من السطر الثاني قافية داخلية ، أما القافية المعتمدة في البيتين فهي القافية المعتادة آخر البيتين . وهي قافية أصوات اللين هنا .
وفي المثال التالي الذى تتضح به قافية المطالع تجد أيضاً قافية داخلية تجمع بين كل كلمتين آخر كل سطر

ش ش
a-di i-kash-shà-du and qishti erinni

خ
adi hum-ba-ba da-pi-hu i-na-ru

حتى وصل إلى غابة الأرز

حتى قتل خوفاً بالمتوحش

وقد تأخذ القافية الداخلية صوراً مختلفة :

(أ) فأحياناً تأتي في الكلمات المجاورة بالسطر مثل
Identität der
Innenglieder

ش ش ش ش ش
ma-ri shamshi shamshi sha laani

ابن الشمس ، وشمس الآلهة

ش
o-ru-u i-ku-ul i-ku-lu ma-ru-shu u

الصقر افترس ، افترس صغاره

ش ش
ip-in-su a-ma-ti-shu-nu-shu-nu iz-ziz-zu

قطعوا حديدتهم ، هم صمتوا

والقافية هنا هي (sh-u nu) أى ضمير جماعة المتكلمين المنفصل وهو نفسه يأتي متصلاً .

(ب) وأحياناً يأتي التماثل في الكلمات الواقعة في أول وآخر السطر
(٣ — القافية)

- ٣٤ -

Identität der Aussenglieder

مثل :

ش
u at-ta ul sha-na-at ki.i ja-a-ti-maat-ta

وَأَنْتَ لَسْتَ مُخْتَلَفًا (ثَانِيًا) كَمَا أَنَا أَنْتَ .

ومثل :

ش ش ش ش خ ش خ
ma-har-shu ish-shi-q qaq-qa-ru ma-har-shu

قَدَامَهُ (أَمَامَهُ) قَبْلَ الْأَرْضِ قَدَامَهُ

ومثل :

ش ش خ ش
sa-lani-ka li-sh-zi iz i-na maha-ar sa-al-mi-shu.

صُورَتَكَ صَلِّمْ أَوْ صَنِّمْ (وَضَعُهَا أَمَّا صُورَتُهُ) .

(ج) كما يكون التماثل في كلماته متوازنة Parallele Identität

مثل :

ش ش ش ش
shi-ma-in-ni shi bu-ti shi-ma-in-ni ja-a-shi

اسْمِعْنِي يَا عَجُوزِي اسْمِعْنِي أَنَا

ومثل :

ش
erbe iinaa - shu erbe uzna

أَرْبَعُ هِيَ عَيُونُهُ ، أَرْبَعُ هِيَ آذَانُهُ

allgemeine lauthilder

(د) وثمة صور صوتية عامة

ru - um - mi - i ki - ri - im - mi - ki

مثل :

لَارِخُ ذِرَاعَيْكَ

ku - tu - - um nu kut - tu - ma - at - ma

بجواب غطيت

u - ni - ish - sh u - ma nu - ush - sh a shu ú - ul el - ti - ' ش ش ش ش ش

أردت أن أحركه ، تحريكه لم أستطع

ومثل :

a - li a - li - it - tum ú - ul - al - du - ma

um - mi she - er - ri ú - ha - ar - ru - ú ra - ma - an - sha ش خ ش

حينما يولد المولود

ام الطفل ترتاح نفسها

(ه) وأحيانا تكرر كلمات معينة بنفس السطر أيضا مثل :

teerub^{ub} tushpel^ش qin - ni teerub^{ub} tush - pel^ش qin - ni

وطأت وغيرت قنى (عشى) ، وطأت وغيرت قنى

ma - ri - ú - tu ma - ri - ú - tu ومثل :

أبنائى ، أبنائى

* * *

والحديث عن القافية الداخلية يقودنا إلى ملاحظة أن السومارية هي اللغة التي عرفتها منطقة ما بين النهرين (العراق حاليا) Mesopotamien قبل أن نفد إليها القبائل السامية التي كونت مملكتي بابل وأشور ، قد عرفت القافية الداخلية أيضا . وهذا ما أنقله عن بحث قيم بعنوان القافية الداخلية والسومارية La Rime Interne en Sumerien ^(١) للأستاذ راييمونده ريك جستين Raymond Riec Jestin . وهو يشير في مقدمة البحث إلى أنه تحدث في مقال

(١) مجلة RA 63 - 1969 م ١١٥ - ١٢٠

آخر عن القافلة السومارية ^(١) La Rime Sumerienne وهو يسوق للدلالة على وجود القافية الداخلية النص التالي :

^ش
 Gi kug gi-engur ^{gish} gi
 Gi ugula-azu su-su ur azu
^d
 En.Ki Ki ^ش gish gal ugula azu
^ش
 Ua shud nu-du buzur-azu
^ش
 Kur nunuz gi nuush kur du gi en ki
^{ki}
 Eridug dug go-ga-ga
^ش
 En-ki esh-bar-kig go-o
^ش ^ش
 shesh-ib gi zag-^شishib-bi
^ش ^ش ^ش
 En-ki DIM gish-she-shub
^ش
 Nin-gir-su zag-i shib
^ش ^ش
 shul-udul duushu kug o-il

وفضلا عن القافية الداخلية المثلة في القاف المسكورة في السطر الأول ، وتبادل الزاى والسين المضمومتين في السطر الثانى والكاف والغين المسكورتين في السطر لثالث (وهكذا حتى آخر المقطوعة) ، فاننا نلاحظ وجود قافية المطالع أيضا بالسطرين الاولين وبجىء En-Ki ثلاث مرات أول السطر ، كما نلاحظ وجود القافية آخر بعض الاسطر أيضا .

(١) مجلة Bl Or 24, 1967 م ٩ - ١٢

Bibliotheca Orientalis (Leiden) ، (ولم أستطع الحصول عليها)

— ٢٧ —

ويعاود راييموند — ريك جستن أن يوضح القافية الداخلية في المقطوعة
فيكتفي بالإتيان بالأصوات اللغوية المكونة لها بكل سطر .

gi ug gi gur gi gi ug ul
zu su su ur zu
ki ki gi al ug ul zu
ud ud mu du zu zu
ur mu nu nu cwz gi mu ur du gi ki
dug dug ge ga—ga
en ki ^شesh ki ge
shesh ib gi zag ^شishib
en ki DIM gish she shub
gir su zag ^شishib
^شshul dul ^شdush su kng il

وهو في محاولة وضع الأسطر بهذه الطريقة إنما يحاول أن يفيد عن المجانسة
الصوتية الواضحة بين الأصوات بعضها وبعض .
ونلاحظ على هذا النص ما يلي :

أولا :

(أ) الأبيات الثلاثة الأوائل تشمل الأصوات اللينة i, u ، كما ورد الصوتان
a , u مرة واحدة ، أما الأصوات الساكنة المصاحبة لها فهي الكاف (K)
والجيم (G) وكذلك الراء الرخوة (R) liquide واللام (L) وأصوات
الصفير السنجابية sifflantes alveolaires السين والزاي S, Z

(ب) تلعب المجانسة الصوتية دوراً هاماً بالنسبة للوحدة الصوتية V C
أحيانا وبالنسبة للوحدة cv : gu, go : ug.

ثانيا :

(أ) في الأبيات الثلاثة التالية نجد أن الأصوات المتحركة والساكنة أكثر عدداً

— ٣٨ —

فالأصوات المتحركة : i, e, a (أما الصوت e أعنى الكسرة المائلة
فيمتد ليشمل e, ä)

والأصوات الساكنة z, i, e, k, g مثل الأسطر السابقة

وفضلا عن هذا نجد الصوت الأسنانى المقفل (الـ d) كما نجد الأصوات
الصائتة les sonantes : الميم الشفوية (m) labiale ، والنون الاسنانية
'dentale (N) واللام الرخوة (L) liquide ، والنين الرخوة اللهوية
la spirante vélaire ، والجيم الصائتة اللهوية la sonante vélaire
وصوت الصفير السنجاى la sifflante alvéolaire

(ب) فى هذه الأسطر أيضا نجد القافية المزدوجة فى gu, ug, zu, uz, du, ud

ثالثا :

فى السطور الخمسة المتبقية نجد نفس الأصوات اللينة السابقة u, (ü), i, e, a
كما يظهر صوت الشين الساكن وهو صوت صفير حنكى sifflante palatale
وبالإضافة إلى هذا الصوت نجد الأصوات السابقة الورد فى الأسطر السابقة
وصوتين آخرين هما الباء والشين (b, s) وإن كان ورد النون واللام بدرجة أقل

(ب) نجد السجع المقلوب هنا assonancement inversés أيضا فى

ش ش ش ش
shu مع ash و she مع i/e sh

ويبدو واضحا فى هذه الأسطر لوجود الأصوات الساكنة .

ونورد الآن ترجمة النص :

أيها البوص المقدس ، بوص انجور أيها البوص

أيها البوص الذى جعله رب الشجر ينمو

— ٢٩ —

ولأن أنكى فى الوجدانية هو رب السحر
عند ما يحضر للصلاة ، وسر السحر
والسكور وهو يخلق — إذا — بوصا يضئ عليه شكله (أى شكل جورباح)
ليجعل بوصا السيد أريدوج يحنى ركبتيه
لينطق أنكى بالنبؤة
إن البوص مساندة للعقيدة
عندئذ يقسم أنكى الكبير الأناصب
فيصبح (فين جيرسو) سنة العقيدة
ويحضر (سول أو دول) الوسادة الخالصة

* * *

والحق أن الترجمة لاتبين تماما عن المعنى السوميرى . وقد اكتفيت بالترجمة عن
الفراسية ، لأن ما يعنى هنا هو القافية والأصوات اللغوية التى تتكون منها ،
وليس المعنى ذاته ويعنى أيضا أن أتبين وجود نوع من القافية الداخلية
فى السومرية ، وكذا قافية المطالع الملحوظة بالسطرين الأولين ، وكيف أن
الاعتماد فى القافية كان أساسا على أصوات اللين ، وإن كانت الأصوات الساكنة
تظهر القافية بصورة أوضح .

والسؤال القائم الذى لم نجيب عنه حتى الآن ، وأعنى به التساؤل عن الصلة بين
السومرية والآكدية ، وهل أخذت الآكدية القافية عن السومرية ، كما أخذت
عنها الخط ، والكثير من الطقوس والعبادات والقوانين والأساطير ، بعد أن
حلت محلها بنفس المنطقة ؟

والحق أننى لم أستطع الاعتماد على الرد على هذا السؤال بعد ، لعدم وجود
المراجع الكافية فى متناول يدى ، ولعدم تمسكى من دراسة السومارية دراسة
تتيح لى المقارنة بينها وبين الآكدية .

ولكن الإجابة الميدانية الحاضرة — بكل بساطة — هي أن الشعر في كلا اللغتين شعر نبرى ، ومن ثم فإن القافية لازمة لكل ، ولا حاجة لأن يأخذ أحدهما عن الآخر (١) .

وبحسن أن نختتم الحديث عن القافية في الشعر الآكدي بالأسعار التي تتضح فيها القافية بنهاية كل سطر . وهي تتمثل في أصوات اللين المزدوج (ia) والمسبوقة بالكسرة (i) أو الكسرة الممالة (e)

* * *

- 1 — d ش Ashshur ab ilani mesh ش ra—im shangu—ti—ia
- 2 — d ش A—nu gesh—ru resh—tu—u na—bu—u ش shu—me—ia
- 3 — d ش Enlil (BE) hêlush a—au—n mu—ki—in palê mesh —ia
- 4 — d ش Ea (DISH) er—shu mu—du—u mu—shim shimati mesh —ia
- 5 — d Sin d'Nannaru ham—ru mu—dam—mi—iq
- 6 — d ش Shamash daian shame ش uersetim tim pa—riau
- 7 — d Adad belu ra—ash ش bu mu—na—ch ش I—ish ununianicha—ia
- 8 — d Marduk e—tel d I—gi—gi u d Anunnaki (GISH.Uki) ش
- 9 — d ش Ishtar be—let qabli u ش tachi a—li—kat
- 10 — d Sibitti (IMIN.BI) ilani mesh qar—du—u—ti

— ٤١ —

- ١ — آشور والد الإله الذى يحب كهانتي
- ٢ — أنو القوى البالغ القدم الذى دعاني
- ٣ — إنليل السيد الجليل الذى ثبت حكومتي
- ٤ — أيا الذى الحكيم الذى يقدر مهارتي
- ٥ — صن الشعاع المضيء الذى ييسر الأمر ويجعله مناسباً لى
- ٦ — شمش قاضى السماء والأرض الذى ينفذ حكمي
- ٧ — أضداد الإله المعبود الذى ينمى جيشي
- ٨ — ماردوك حاكم أجيجي وأنوناكى الذى ينمى ملكي
- ٩ — أشر سيدة القتال التى تقف لى جانبي (تساندني)
- ١ — الآلهة السبعة آلهة الحرب الذين يقومون أعدائي

القافية في الشعر السرياني

لم يتعرف الأوروبيون على النحو والشعر السرياني إلا في القرن السادس عشر الميلادي عند ما كتب جورج أميرا Georg Amira — وهو ماروني لبناني كان يقوم بتدريس السريانية في روما — سنة ١٥٩٦ كتابه عن النحو السرياني^(١) وتتلخص ملحوظاته عن العروض والقافية في السريانية فيما يلي :

(أ) بالرغم من وجود مقاطع طويلة وصغيرة في السريانية إلا أن الوزن لا يفرق بينهما مطلقا . فقيمتها الصوتية عند الشعراء واحدة . وهذا ما يتميز به الشعر السرياني عن الشعر اليوناني واللاتيني الكمين .

(ب) يفضل أميرا الوزن ذا المقاطع السبعة المحجب لدى أفرهم Aphrém والوزن ذا المقاطع الإثنا عشر الذي أكثر يعقوب السروجي Ja'qob von Serug من استعماله على سائر أنواع الشعر السرياني المتعددة .

(ج) ولسكنه يؤكد أن الوزن التام لا يتحقق إلا في الشعر المزدوج بكل ، أى بتوالي سطرين يحتوي كل منهما على إثني عشر مقطعا ، أو بتوالي أربعة أسطر يحتوي كل منهما على سبعة مقاطع وهو الوزن المفضل عند أفرهم .

(د) القافية — فيما يرى أميرا — تأتي آخر السطر أو داخله للزينة وكلا زاد عددها وأحكم ترابطها كلما علا قدر الشعر واتضحت روعته .

(هـ) للشاعر رخصة (وإن كانت غير مطلقة) للاحتفاظ بعدد المقاطع المنصوص عليه ، إذ يمكنه مثلا من استعمال بعض السكيات وحيدة المقطع (مثل فعل الأمر من الأفعال مضغفة العين أو المعتلة) وجعلها ذات مقطعين كما أن له

(١) من ١١ من Gustav Hölcher, Syrische Verskunst

Leipzig 1 j. c. Hinrichsche Buchhandlung 1982

الحق في إدغام بعض المقاطع في مقاطع مجاورة ، فتصبح مقطعا واحداً بدلا من اثنين (ولا يكون هذا إلا بالنسبة للآلف أو الياء إذا كانتا أول الكلمة) .

* * *

وهمنا هنا أن نناقش ما جاء به أميراً من أن القافية تكون للزينة فقط . وهو رأى لا تتفق معه عليه إذ أن الشعر السرياني شعر نبرى ، لا يمكن أن يستغنى عن القافية . وقد عرفت السريانية القافية في الشعر قبل الإسلام . بل لقد عرفنا أفریم (ت ٣٢٣) نفسه ويمكن أن نسوق له المقطوعات التالية :

- ط
— Qnaau] ta'maa barmiisuuteh
— unak puutaa biaqqiiruuteh
خ ش
— ushuchchaadaa bmeskeenuuteh
ش
— dehappiiruu bamlee kulleh
ش
— neshpar kulan 'am kulleh

— اكتسبوا (اکتبوا) الذكاء من طيبته

— والطهارة من وقاره

— والعطية من فقره (مسكنته)

— لأنه جميل كاه

— لننعم كلنا بالجمال معه (مع كاه)

فالأسطر تنتهى كلها بضمير الغائب المتصل (oh) ، وتتحد الأسطر الثلاثة الأولى في التاء التي تسبق ضمير الغيبة ، على حين ينتهى السطران الأخيران بكلمة كاملة (Kulleh) . وهى بنفس المعنى هنا أى أن في السطرين إبطاء .

ولعل أميراً حين يتحدث عن القافية — كان يعنى القافية التي تحملها السريان عن الشعر العرنى بعد الافتتاح بعد أن عرفوا أنواعها المختلفة عنهم ، وحاولوا تقليدها ، وخاصة في القرن الثاني عشر الذي يتميز بازدهار الأدب السرياني باتصال الشعراء والعلماء السريان بالعرب وانبهارهم بما لديهم من علوم وفنون . ففي هذا القرن

نجد أشكال القافية المختلفة مستعملة في الشعر السرياني، فأحيانا نجد القافية المزدوجة وأحيانا نجد القافية تنتظم بمجموعة من الأبيات أو تنتظم القصيدة كلها . وإن وجد الشعر غير المقفى حتى نهاية القرن الثالث عشر الميلادى (أعنى على غير النسق العربى) .

ولكن هذا كله لا يننى أن السريان عرفوا القافية قبل اتصالهم بالعرب — كما بينا من قبل — وإن كانت قافية من نوع آخر تمثل فى أصوات اللين أحيانا ، وتشاركها الأصوات الساكنة أحيانا أخرى ، فضلا عن وجود بعض النصوص النثرية المسجوعة أيضا ، كما لاحظنا عند قراءة النصوص السريانية القديمة وخاصة بالعهد الجديد بالقافية .

وقد اشتهر أفریم بنوعين من الكتابات المنظومة :

١ — المدراش Madrascho ويتكون من عدة أسطر متساوية المقاطع غالبا وإن كان عدد المقاطع يختلف فيها أحيانا . ويقوم أحد الأفراد بترتيل هذه الأسطر . ويردد جماعة من الناس بعد كل بيت العونيثا عوانيا (وهى لازمة تأتى آخر السطر أو البيت) . وليس يلزم أن يكون لآى سطر أو بيت من هذا الشعر صلة بما يليه فى المعنى ، بل إن كل سطر قائم بذاته .

والمدراش له أوزان وانضمام متعددة . وإن كان أفریم قد أولع باستعمال النوع الأبجدى منها فينظم أبياتا على ترتيب الحروف الأبجدية وأخرى على ترتيب اسم المسيح (يسوع) ، أو على اسمه هو (ا ف ر ي م) .

٢ — السوفيتا : ووزنها بسيط يبدأ فيها الشاعر بمقدمة بسيطة يتحدث بعدها عن الموضوع ذاته وقد يقوم بالقاء هذا النوع متكلم فرد ، أو يقوم بها فردان يتحاوران فيما بينهما بكلمات المنظومة .

٣ — الميمر Memre وهى منظومة لا تقرأ ولا تفسد ، وقد يدخلها بعض الفقرات الصالحة للإنشاد ، وهى تعليمية أو قصصية ، وأبياتها متساوية المقاطع غالبا ،

ومقاطعها سبعة، وأنغامها ثلاثة مرتفعة. ويرتبط فيها مقطعان دائماً ارتباطاً تاماً، كما يعبر عن المعنى الأساسى فيها بربط سطرين معاً .

* * *

ولعل من المفيد أن نأتى أيضاً بمثال للشعر المرباى المتأثر بالقافية العربية لتعرف على الفرق بين القافية فى القديم قبل الاتصال بالعرب، وقبل الفتح الإسلامى، وبعد التأثر بالشعر العربى فى القرن الثانى عشر .

والمثال الأول نقلناه أيضاً بكتاب بدايات الشعر العربى عن قصيدة جبريل القمص الموصلى التى ألفها حوالى عام ١٣٠٠ م وتحتوى على مائة وخمسين بيتاً نشرها كرداحى Caradhi بكتابه Liber Thesauri (١٠٧ وما يليها) (١) . وقد نظمها جبريل القمص فى بحر الطويل العربى .

خ
'neq chalbaa ifunt 'fiadaa 'lialluudee usharbree
س
netkrek netesar baalogmennuaan u'azruuree
netsiim borjaa 'ak bar meskeene uhaadooree
ط
kad tab'iitau mlel malkiin usaggin'iiqaaree

مع الحليب مثل الأطفال والرضع
وكان مدثراً فى لفائف ومربوطاً برباط
وفى خص موضوعاً كابن الفقراء والشحاذين
وإن كان ملك الملوك وعظيم الشرف
ويلاحظ هنا أن القافية هى الراء ويليهما الألف المائلة .
والمثال التالى للشاعر جوجس وردة بأوائل القرن الثالث عشر أيضاً نقله
كرداحى بكتابه ص ٥١ (٢)

braa dkaasiaan beh siimaataa
خ
dkull chokmaataa uadi ad'aataa

(١) راجع هولشر ص ٧

(٢) هولشر ص ٧٠

habli tar'iitaa shfiitaa^ش
 umelltaa gmiirtaa dlaa fliignutaa
 damseet^ص chiil^خ kull maaudee naa
 ulaa midaggel^ط naa utaab mhaimen naa
 inamlek^خ chaliee^ش mashshar naa
 dkull^ش teshluun lkon iaheb naa
 chakkem^خ tar'iit bida'taak
 uamlil ro'jaan^خ chekmaataak
 usefuaat^ش nmallaan teshb chaataak
 uleshshann^ش neemar taudjiitaak

يا بنى فى الحفاء الكنوز
 لكل الحكم والمعارف
 فاعطى معنى صافيا
 وحديثا كاملا دون شك
 أعلم أنك ترغب فى كل شئ
 ولا أنكره عليك وأقرر :
 لرب الحياة أشهر
 إن كل ما تطلبونه أعطيه لكم
 سدد فكرى بمعرفتك
 وأكل ما أبنيه بمحبتك
 لتسيح شفتاى بحمدك
 وينطلق لسانى بحمدك

ويلاحظ أن الأسرار الأربعة الأولى تتحد فى القافية ، وهى التاء التى يعقبا
 الالف على حين تتحدد الأسطر الثلاثة التالية فى قافية النون التى يعقبا الالف ،
 وتليها أربعة أسطر تتحد فى قافية التاء التى يعقبا ألف وتليها الكاف .

— ٤٧ —

— ٣ —

القافية في الشعر العبري

يكتب دكتور ابراهيم موسى هنداوى بكتابه الاثر العربى فى الفكر اليهودى^(١)
عند حديثه عن خصائص الشعر العبرى القديم ما يلى :

« أهم هذه الخصائص أنه لا يحتوى على قافية ولكنه يعتمد على اللحن أو
النغمة فى آخر السطور. فليس هناك شعر مقفى ينتهى بقافية فى كل سطر ، ولم تكن
القافية معروفة فى الشعر العبرى القديم كما هو الحال فى الشعر العربى .

ومن خصائصه أن الصيغة الشعرية تؤثر على النبرة والنغمة . وكانت أناشيد
العبادة تسمى ترانيم ، وكان يصاحب الترنيمة إيقاع أو غناء . وهذه الترانيم
غير موزونة ولا مقفاة .

ومن خصائص هذا الشعر أيضاً أنه يحتوى على الصيغ الموسيقية ، وخاصة
فى الشعر الغنائى . أما الأوزان المضبوطة بمقاييس مخصوصة كما فى الوزن العربى
فقد كانت غريبة عنه . »

* * *

ودكتور هنداوى يصرح بأنه ينقل هذا القول أو بعضه عن دائرة المعارف
اليهودية (١٨٠ ص ٩٣) دون تحديد لما نقله عنها ، وإنما يعطينا هنا الفقرة
الآخيرة من كلامه الذى يذكر فيه أن الشعر العبرى القديم يحتوى على الصيغ
الموسيقية وخاصة فى الشعر الغنائى ، وأن الأوزان المضبوطة بمقاييس مخصوصة
كما فى الوزن العربى كانت غريبة عنه . أى أن الحكم هنا بالقياس إلى ما يعرف
الشعر العربى به من مقاييس مخصوصة ، وليس بما يخضع الشعر العبرى له من

مقاييس غير مخصوصة بالشعر العربي ، لكن بما يمكن أن يجرى عليه من مقاييس خاصة به ، ولو كان الشعر العبري بلا أوزان مضبوطة أو مقاييس مخصوصة لما كان شعراً على الإطلاق ولما أمكن تلحينه أو تنغيمه .

وبنفس النظرة ونفس الحكم كان الشعر العربي القديم إذاً بلا قافية . . . وهذا صحيح أيضاً إذا أخضعناه للمقاييس المخصوصة للقافية العربية . ولكننا لو قبلنا هذا الحكم ، فما الذى يسبب النغمة فى آخر السطور التى يعتمد عليها الشعر العبري القديم ؟

وأيا كانت هذه النغمة ، ألا يمكن أن نطلق عليها قافية إذا تكررت بنفس الأصوات اللغوية فى بيتين متتاليين أو عدة أبيات ؟

على أننى رجعت لدائرة المعارف اليهودية لأراجع النص المذكور فوجدت النص التالى بالمجلد العاشر ص ٩٣ (١):

خصائص الشعر العبري القديم

لا يحتوى الشعر العبري على القافية إلا أن الأغنية الأولى التى سبق ذكرها (خروج ١٥) الآية الأولى وما يليها) تحتوى على جناس أصوات اللين آخر الأسطر (assonance) كما فى *aronienhu, auwehu* (نفس الإصحاح آية ٢) ومثل هذا الانسجام الصوتى (أو توافق الأصوات والانغام) الممثل فى *h* (أى ضمير الغائب المفرد المتصل) لا يمكن حقاً تجنبه فى العبرية لأن الكثير من الضمائر يأتى كقطع لاحق بالكلمات . وفضلاً عن ذلك فإن القافية تأتى متفرقة فقط فى الشعر العبري ، كما عند شيكسبير مثل 'thing' ، 'king' فى المشهد الثانى من هملت . ولا يوجد أى شعر فى العهد القديم تأتى قافية النهاية

(١) وليس كما ورد لدى د. هنداوى إذ ذكر أنها ص ٧٦

في كل سطر منه، وإن كان بللرمان Bellermann في كتابه محاولة لدراسة عروض
العبريين، سنة ١٨١٣، ص ٢١٠ يلجح إلى استثناء ما، ولعله يعنى المزامير
(مزمور ١٣٦)، ولا تتحقق القافية طوال الشعر إلا في تكرير كلمة
(hasdo) «رحمته» في فقرات زمنية قصيرة. وقد قرر جرمي H. Grimme في
مقاله «الشعر التام التفقي في العهد القديم» (بمجموعة باردنبرغر «دراسات عن
الكتاب المقدس»، سنة ١٩٠١ العدد السادس ص ١، ٢) أن مثل هذا الشعر
يتمثل في المزمور ٤٥، ٥٤، وسيراخ (أسلياستكوس) (١)، ٤٤ (١—١٤)
وإن كان قد اعتبر الانسجام الصوتي (أو توافق الأصوات) للأصوات الساكنة
في النهايات قافية مثل Ozenk (أذنك)، (abik =) (مزمور ٤٥ آية ١١)،
على حين أن القافية الأصلية تتطلب التوافق الصوتي في الحركات (أصوات اللين)
الناعبة لها.

النص المنقول عن دائرة المعارف اليهودية

The Jewish Encyclopedia
Volume X
New York and London
Funk and Wagnalls Company 1905
S. 93

Characteristics of Ancient Hebrew Poetry

(1) Ancient Hebrew Poetry contains no rhyme.

(١) Eccles اختصار الكلمة Ecclesiasticus في اللاتينية وهي عنوان آخر
للكتاب الأبوكريفي (أي كتاب غير معتمد كنس ديني أو غير معروف مؤلفه) واسمه
الآخر «حكمة يسوع بن سيرح» ولم أطلع عليه، ولكن أقل ترجمة لبنتين منه عن دائرة
المعارف البريطانية ويتضح في الترجمة نفسها طريقة القافية ولعلها قافية المطالع؛ أو أن المترجم
تصرف في الترجمة وإن كان ترديد الكلمات واضح في البتين.

Hast thou a wife? abominat her not

Hast thou a hated wife? taust not in her.

(م ٤ — القافية)

Although the first song mentioned above (Ex.X.V.I. et seq) contains assonence at the ends of the lines, as in «anwehu» and «aromemnu» (ib. verse 2) such cosonance of «hu» (him) can not well be avioded in Hebrew because many pronouns are affixed to words. Furthermore, rime occurs only as sporadically in Hebrew poems as ni Shakespeare : e.g. in «thing» and «king» at the end of the second act of «Hamelt». There is no poem in the old Testanent with a final rime in every line, although Bellerman (Versuch über die metrik der Hebräer 1813, P. 210) aliudee to an exception, meaning probably Ps cxxxvi., the rime throughout the poem consists only in the frequent repetition of the word «hasdo». H. Grimme has stated in his article» Durchgereimte Gedichte im A.T. (in Bardenlewer's «Bible Studies» 1901, Vi. 1, 2 » that such poems are represented by Ps. xlv, liv., and Sirach (Ecclus. «1» xlv.—14, but he regards the consonance of final consonants as rime, e.g., «oznek» and «abik» Ps. x Lv. 11) while rime proper demands ot least the assonance of the precoding vowel.

ونفس النظرة ونفس الحكم الذى وجدناه عند دكتور ابراهيم هنداوى نجده
ايضاً منسوباً إلى أبى الحسن اللاوى ولدى يهودا هاللىنى Jehudah Halléwî
(ت ١١٤٠ م) وعند الحرىزى Judah ben Solomon Harizi (ت ١٢٣٥ م)
فهما يريان أن الشعر العبرى أخذ القافية والوزن عن العرب .

وقد حاول ياكين Jackin (٢) فى حواراه مع تليئذه بوغاز Bo'az
دحض هذا الرأى ، فقرر أن اليهود عرفوا القافية والوزن فى أقدم العصور ،

(١) Ecclus. (Sirach). Ecelsiasticus. (١)

(٢) هارتمان ص ١١ — ١٤

Hartmann, Martin: Die hebräische Verskunst, Berlin 1894

ولكن الروح القدس ^ح ^ش ruah haqqodesch لم يستخدم الوزن والقافية بصفة مضطردة في أى نص ، لأن النصوص المقدسة أشرف من ذلك .

د ولما انتشر اليهود في جميع البلاد ، تعلم الوثنيون منهم فن الشعر ، ونسوا هم أنفسهم هذا الفن . وبقي مجهولاً لديهم حتى عام ٧٠٠هـ^(١) (أى سنة ٢٤٠ م) فأيقظ الرب قلوب الشعراء القدماء الذين تبعهم الكثير من الشعراء مثل : إسحاق حلفون Jisak Halfun ، سليمان بن جبيرول حوالى عام ٤٨٠هـ (أى ١٠٤٠ م) Scholomooh b. Gebirol وبعدهما اسحق بن جيات وتليذه يوسف هديان ثم إبراهيم يوموش بن عزرا ، ويهودا هليلقى ، ويهودا الحريزى وأخيراً عمانوئيل بن سليمان من مرسية

أى أن ياشين يرى أن العبرانيين عرفوا الوزن والقافية منذ القدم ، وإن كانوا انصرفوا عنه حتى لا يشغلوا بالشعر عن التوراة .

وهذا تعليل يشبه إلى حد كبير تعليل انصراف الصحابة عن تدوين الحديث حتى لا يختلط بالقرآن ، وانصراف الشعراء عن قول الشعر إلا في أغراض معينة لأن الشعراء يتبعهم الغاؤون ، .

ولكن كلام ياكين^(٢) يتسم بالحماس العاطفى والرغبة في نسبة كل فضل لأجداده العبرانيين . فحين يقص عليه تليذه بوغاز ما سمعه عن اختراع فيثاغورس Puthagoras ، لفن الغناء عند سماعه للإيقاع الصادر من مطارق الحدادين يفبه ياشين إلى أن يوبال Jubal هو الذى اخترعه عند سماعه لطرقات أخيه ثوبال

قايين Tubal qajin

(١) هذا هو التاريخ العبرى

(٢) لم أعثر على ياكين أو تليذه فى أى من المراجع التى رأيتها . والغريب أن اسم ياكين بالعبرية يعنى (يؤسس) ؛ وأن ياكين هو العمود النحاس الموجود على يمين شرفة معبد سليمان والعمود الذى على اليسار أو الشمال يدعى بوغاز .

ويلاحظ أن هذه هي نفس القصيدة التي تروى عن الخليل واختراعه
لعلم العروض .

ويمكننا الآن مناقشة ما ورد بدائرة المعارف اليهودية لنحاول تبين حقيقة
وجود العافية في الشعر العبري القديم .

بقرر كاتب المقال أن يسفر الخروج بالإصحاح ١٥ الآية الأولى وما يليها
جناس يتشبه في أصوات اللين assonance آخر الأسطر .

والحق أن هذا الإصحاح لم يكتب بالطبعة العبرية على طريقة كتابة النثر
المعتاد كما أنه لم تفصل كل آية عن التي تليها بل اتبع في الفقه بين السكيات طريقة
أخرى ولو كتبنا بعض الآيات بالعربية بنفس الطريقة لكانت كالآتي :

حينئذ رنم موسى وبنو إسرائيل هذه التسمية للرب وقالوا
قولاً أرنم للرب فإنه قد تعظم عظمته القوس
وراكبه رماهما باليم عزتي ونشيدى الرب وصار
خلاصى هذا إلهى فأجده إله
أبى فأرفعه الرب رجل الملحمة (الحرب) الرب
اسمه مركبات فرعون وجيشه ألقاهما في اليم ففرق
أفضل جنوده المركبة في ييم — سوف (يجرسون) . . .

وهكذا يراعى تقسيم معين يتيح للعافية أن تظهر .

فلو كتبنا الآيات الثلاث الأولى بالحروف اللاتينية بنفس الطريقة التي قسمت
بها كانت هكذا :

ش ش
1) 'az yashgr—mosheh

ش ش
ubney ysraa'el 't-tshshyreh
kizzot lyahweh wayomro lemor

ش
2) 'ashyreh lyahweh

ky—ga'eh ga'eh
sus urokbo
raamah bayyaam !
'aazzy u zimraa't yeh

ش
wayh-ly lishu'eh
zeh 'eliy u'anwehu
'elohey 'adbij w'al mmenbul

ش ح
3) yahwe 'ish milhameh

ش
yahwe shmu

ونلاحظ هنا كيف أن تقسيم الآيات بهذه الطريقة قد أظهر اتحاد النهايات مرة في المقطع eh الأخير ، الذى قطع في السطر السادس بالمقطع (be) وتلاه (am) ، ثم يعود للظهور ثانية في السطر الثامن والتاسع ، ليخلفه المقطع الأخير hu ثم يخلى له المكان في السطر العاشر ، وهكذا تستمر القصيدة بمد التقطيع المشار إليه في تبادل المقاطع آخر كل سطر . ونلاحظ أن هذه المقاطع تتكون غالباً من الأصوات اللينة (أى الحركات الطويلة أو القصيرة) ولو فتحنا طبعة كيتل ، للعهد القديم ، وكان الأصحاح الذى يقع عليه نظرنا نصاً شعرياً لتبيننا ذلك على الفور بطريقة تقطيعه للآيات ليعز كيانها الشعرى وإن كما تبين أن أكثر النهايات بالأسطر أصوات لين . وهى تتابع ثم تنقطع لتعود للتتابع مرة أخرى . ولعل السبب في هذا — فيما أرى — هو أن هذه النصوص لم تكن تقرأ

من شخص واحد وإنما من عدة أشخاص . وبهذا تتضح القافية في كلام كل . فطريقة الترتيل الجماعى وراء المنشد هى أصلح طريقة لإظهار هذه . وهى تشبه إلى حد كبير طريقة الحوار التى عهدناها فى الشعر الأكدى حين أتينا بالنص الذى يتجاور فيه خورابى مع إحدى النساء .

ولعلنا بذلك نقرب من حقيقة النغم والتناسق الصوتى الملحوظ فى الشعر العبرى القديم . وهو بهذا لا يختلف عما رأيناه فى الشعر الأكدى أو السريانى من الاحتفال بأصوات اللين أكثر من الأصوات الساكنة لصعوبة الحصول على قافية الأصوات الساكنة ، خاصة وأنها أقل عدداً فى هذه اللغات منها فى العربية .

ولعل فى هذا أيضاً اقتراباً مما قاله دكتور إبراهيم مصطفى (١) :

« من أنه لا بد من وجود وزن محدد يسير عليه كل بيت من أبيات الشعر العبرى . وإذا كنا لا نتهدى إلى قواعد هذا الوزن ، فذلك لأننا نسيتنا الطريقة التى كان شعراء بنى إسرائيل الأولون يلقون بها شعرهم ويرتلونه فى المعابد والمخافل . وفضلاً عن هذا فإننا نلاحظ أن الشعر العبرى يحرص على تكرار كلمات فى كل قصيدة ، ولعل هذه الكلمات كانت مفتاح القصيدة أو اللازمة التى يرددها الجماعة فى ترتيلهم .

ونلاحظ أن كلمة (يهوا) قد تكررت فى هذه القصيدة ٢١ مرة (على أن عدد آياتها ٢٧ آية فقط) تسعة منها فى الآيات الست الأولى وخمسة فى الآيات الثلاث الأخيرة .

وقد عرف الشعر العبرى نوعاً من القافية المنظورة أيضاً ، وهى نوع من قافية الأبيدية التى عرفها الشعر السريانى أيضاً ، والتى عرفها الشعر العربى فى عصوره

(١) الشعر العبرى : للدكتور القصاص ص ١٨

المتأخرة ونجدها أحياناً يبتنا حتى الآن . ونغنى بهذا النوع الذى يحرص فيه الشاعر على أن يأتى أول البيت أو آخره بالحرف الأول الابهجى ثم يحرص على أن يأتى بالحرف الابهجى الذى يليه بالبيت التالى وهكذا حتى نهاية الابهجىة . وأحياناً ينظم الشاعر قصيدة مدح لآحد الأشخاص فيجعل أوائل الايات أو آخرها حروفاً تكون اسمه إذا قرأت منفصلة من أعلى إلى أسفل .

وهذا ما نجده بالإصحاحين الأولين من مراسى أرميا . يقول د . القصاص :
« وتتكون كل قصيدة منها من عدة مجاميع ، كل مجموعة تضم ثلاثة أبيات . وتبدأ الكلمة الأولى بحرف من الحروف الابهجىة على التوالى ، ابتداء من حرف الألف حتى الحرف الأخير ، وهو حرف التاء فى العبرية كما هو معروف . فنظام القصيدة يسير على هذا النحو : فى القصيدة الأولى (الإصحاح الأول) ٢٢ مجموعة الأولى منها تبدأ بحرف الألف والثانية بحرف الباء ، وهكذا حتى آخر حرف من الابهجىة العبرية التى تتكون من ٢٢ حرفاً . وبذلك يصبح من السهل على الباحث تقسيم القصيدة إلى فقرات ما دامت كل فقرة أو مجموعة فقرات تبدأ بحرف جديد » (١) .

والنوع الآخر من القافية المرئية هو أن يجعل الشاعر القافية فى آخر سطر من الابهجىة مثل القافية فى السطر الأول والقافية فى السطر السابق للأخير مثل القافية فى السطر الثانى ، وهكذا حتى نجد أن القافية فى الحادى عشر مثل القافية فى السطر الثانى عشرة يقول د . القصاص :

« ولستأ نعلم أن نجد فى هذا النوع من القصائد ضروباً من التضمين بين الفقرات المتعاقبة ، أى بين الفقرة الأولى والاخيرة ، ثم بين الفقرة الثانية والفقرة السابقة للأخيرة . . »

(١) الشعر العبرى ص ٦٢ وما يليها .

الفقرة الأولى (تبدأ بالآلف) : كثيرة

الفقرة الثانية والعشرون (تبدأ بالباء) : كثيرة

الفقرة الثانية (وتبدأ بحرف الباء) : لا معزى لها .. إلى أعداء

الفقرة الحادية والعشرون (وتبدأ بحرف الشين) لا معزى لها .. أعداء وهكذا..

* * *

وقد أطلقنا على هذا النوع القافية المرمية ، لأنه نوع من النغم الصوتي المتوقع كما في التوشيح . وهو مرن لأن السمع لا يلاحظه وإنما يلاحظه النظر عند القراءة .

وإذا طالعنا المزمور ١٣٦ وجدنا أن كلمة رحمته (haredo)^ح آخر كل آية (وعدد آياته ٢٤) . بل لقد ترددت اللازمة كلها ، لأن إلى الأبد رحمته ، وقد حرصت الترجمة العربية أيضاً على الإتيان بالكلمة آخر الآية . مثل :

١ — احمدا الرب لأنه صالح لأن إلى الأبد رحمته .

٢ — احمدا إله الآلة لأن إلى الأبد رحمته .

٣ — احمدا رب الأبواب لأن إلى الأبد رحمته .

٤ — الصانع العجائب العظام وحده لأن إلى الأبد رحمته .

٥ — الصانع السموات بفهم لأن إلى الأبد رحمته .

٦ — الباسط الأرض على المياه لأن إلى الأبد رحمته .

٧ — الصانع أنوار عظيمة لأن إلى الأبد رحمته .

٨ — الشمس لحكم النهار لأن إلى الأبد رحمته .

٩ — القمر والكواكب لحكم الليل لأن إلى الأبد رحمته .

١٠ — الذي ضرب مصر مع أبقارها لأن إلى الأبد رحمته .

وهكذا إلى آخر المزمور . وإذا ما قرأنا الأصل العبري أمكننا أن نعرف في الجزء الأول من كل آية على جزء من آيات ورد مسبقاً بسفري التكوين والخروج.

وهذه اللازمة هي أصدق دليل عندى على أن الآية لم تكن تتلى من إنسان فرد بل كان ثمة من يقوم بترديد بعض مقاطعها ، وهى هنا هذه اللازمة . ولا تظهر موسيقية الآيات فى الترجمة العربية كما تسمعها فى العبرية كالتالى .

- 1) hudu liyahve ki-tov l'olam ^طhasdu
- 2) hudu liyahve ha 'elohim ki-tov l'olam ^طhasdu
- 3) hudu laadonay ha'elohim ki-tov l'olam ^طhasdu
- 4) l'oseh niflaa'ot gidolot Ibado ki-tov l'olam ^طhasdu
- 5) l'oseh ^شhaskshamayim bitbunach' ki l'olam ^طhasdu
- 6) lraquia' ha'ares ^ص'al-hammayyim ki l'olam ^طhasdu
- 7) l'oseh 'oorym gdolym ki l'olam hasdu
- 8) 'et- ^طhassemes ^شImersekt bayyom ^شki l'olam ^طhasdu
- 9) 'et hoyyareah ^طukokahym ^شImemseles balaylah ki l'olam ^طhasdu
- 10) Lmakkeh ^صmisrayyim bibkorehem ki l'olam ^طhasdu

وهكذا إلى آخر المزمور .

ويلاحظ أن كلمة (tov) بمعنى طيب لم تأت فى اللازمة إلا فى الأبيات الأربعة الأولى فقط . وأن الأبيات بها قافية المطالع أيضاً تشترك الثلاثة الأولى فى قافية ، والرابع والخامس والسابع فى قافية ثانية ، والثامن والتاسع فى ثالثة .

وبمراجعة المزمور الخامس والأربعين نتحقق أيضاً من وجود القافية الداخلية

فى ('ozneh) ، ('amnek) مع ('vek) .

ثم ننتقل إلى الشعر العبري^(١) بعد أن تأثر بالقافية العربية فنجد أن الشعراء اليهود في القرون الوسطى قد قلدوا القافية العربية ، وتأثقوا في استعمالها ، وأطلقوا عليها كلمة (haraz) أى خرز . ولم يعرف بالعبرية القديمة إلا الكلمة بمجموعة haruziem التى ورد بسفر الملوك الثانى / الإصحاح الثانى آية ١٣٦ . وأول من استعملها جبيرول Gabirol (١٠٢١ — ١٠٥٨) أما إبراهيم بن عزرا Abraham b. Ezra (١٠٩٣ — ١١٦٧) فقد استعملها للدلالة على البيت كله^(٢)

ولما كانت القافية منسوجة غير مرئية لذا تتساوى من الأصوات اللينة

الفتحة الطويلة ($\overline{\text{ت}}$) أى القامص مع الفتحة القصيرة (ـ) أى البتاج .
والكسرة المائلة الطويلة (ـِـ) أى الصيرى
مع الكسرة المائلة للقصيرة (ـِـِ) أى السيجول .
والضمة الطويلة (ـُـ) أى القبوص
مع الضمة القصيرة (ـُـِ) أى الشوروق
كما تتساوى من الأصوات الساكنة .

السامخ (يشبه السين وإن كان مخالفاً لها) مع السين . وإن كان السامخ لا يأتي في القافية مع الصاد ، والسين . كذلك لا تتبادل الباء في القافية مع الحاء والكاف ولا تتبادل مع اللكاف والقاف .

ولكن تتبادل الألف مع العين .

والباء مع الواو (لأن الباء والواو ينطلقان أحياناً نطق الصوت الإنجليزى)
(٧) ويطلق على القافية بضع صفات وفقاً لتركيبها :

(١) رجعت في هذا الجزء لدائرة المعارف اليهودية .

(٢) D. Rosin, Reim u. Gedichte des Abraham ibn ١٢ — ١٦
Ezra Breslau (1887—89) .

١ - المسموع به (ober) المكون من صوت لين يتلوه صوت ساكن وهو ما يسمى في العربية بالتواتر فتأتى handaad مع nehmaad ، hamoor مع ش shor وقد وجد هذا النوع في الحكم والنثر المسجوع والتراويل .

٢ - الصحيح (ra'uy) حين يتكرر المقطع الأخير المكون من صوتين ساكنين بينهما حركة وصوت اللين السابق لهما مثل shaamar مع 'amar . وهذا هو النوع الذي كثر استعماله .

٣ - المسجود meshubbah ويطلق على القافية التي يتكرر فيها الأصوات الساكنة الثلاث الأخيرة مع حركتي الساكنين قبل الأخير مثل gbarim ، shbarim ش وقد ورد لدى يودا الحريزي Judah al-harizi جناس صحيح (تام) بكلمات القافية مثل lmarbes مع utashbes ش ش ش .

وأحيانا نجد كلمة القافية منبورة بالمقطع الأخير منها أى mi-lera على حين تكون النبرة كلمة القافية التالية على المقطع السابق للأخير (Pamult) أى (mi-le'el) مثل mayyim مع hayyim أما إذا كان النبر في الكلمتين على المقطع قبل الأخير ، فإن القافية يجب أن تمتد إلى صوتي اللين الأخيرين في الكلمة . ولا يمكن تكرير كلمة القافية كاملة إلا في نهاية المقطوعة strophe كلها ، ولا يحدث هذا عادة إلا في جمل العهد القديم كما وجد هذا التكرار في شعر ط Puyyutim عند المدرسة الفرنسية الألمانية Franco-German الذي كان متخلفا عادة عن المدرسة الأسبانية في استعمال القافية .
ورد هذا في piyynt المعروف Melek ba-mishpat للشاعر ط

ط ش
 Shemini Azeret وفي Aqashtah kesel لشمين أظيريت
 وكذا Az Rob Nissim المنسوب لبنائى Yannai .

ويطلق على الشعر لفظ ashur (أى مقيد) إذا جاءت القافية آخر البيت فقط .

ظ ح
 ويسمى الحاظوى hazuy (أى مشطور) إذا كان البيت مصرعا .
 ويطلق عليه المحولق mehullaq المشطور إذا كانت القافية فى كل بيت تغاير القافية فى البيت الذى يليها .

وشبه بهذا النوع من القافية ما يسمى بقافية الصدى echo rime حيث يكون صدى لقافية المقاطع terminal rime وتظهر فى الكلمة السابقة لها . وكانت تستعمل بكثرة فى المراثى elegy مثل مرثية يوسف بن سولومون بن يحيى Joseph b. Solomon b. Yahya فى سولومون بن أدريت Solomon b. Adret فى مطلع القرن الرابع عشر .

وبهذا تتبين كيف أفاد الشعر العبرى من الشعر العربى ، وخاصة فى القافية وأنواعها وطرق تكوينها .

القافية في الشعر الحبشى

القافية في الشعر الحبشى ظاهرة واضحة سواء في شعر السلامة الوارد في كتاب آدم المسيحى في بلاد الشرق Das christliche Adambuch des Morgenlandes التى نقلها ديلمان Augusto Dillmann في مجموعته المختارة Chrestomathia Aethiopica, Akademie Verlag فى ص ١٦ — ٣٩ تحت اسم De Viris Sanctis أو فى مجموعة الأشعار Carmina التى جمعها فى نفس الكتاب فى ص ١٠٨ — ١٤٩ أو فى شعر القنى الذى جمعه أستاذنا المرحوم د. مراد كامل ونشرها فى مجلة كلية الآداب ، جامعة فؤاد الأول (بالمجلد العاشر ، الجزء الأول مايو ١٩٤٨) ص ٧٧ — ١٠٤ .

أما فى شعر السلامة فقد جمع فيه ديلمان سبع أقاصص عن القديسين فى الأدب الحبشى. وتنتهى كل قصة (أو بمعنى أصح ترجمة حياة القديس) بما يسمى «سلام» ، ينهى به الترجمة ويستمر الرحا على القديس . وكل سلام مكون من خمسة أسطر شعرية ، ينتهى كل منها بقافية متواترة . ويلاحظ أن الحركة قبل صوت الروى ليست واحدة ، إذ تأتى فتحة أو ضمة أو كسرة أو غير ذلك من الحركات الممالة قصيرة أو طويلة .

فالمعول إذا فى القافية الحبشية على الصوت الساكن الأخير فى السطر والحركة التى تتلوه .

Ewald

Jahrbuch der biblischen Wissenschaft Vol. v 1853

G[em]ens Aethiopicus Msc.

(١) فى مجموعة إيفالد

وكذا لدى كليمنس

- ٦٢ -

ويمحسن أن تأتي بأحد السلامة لتبين هذا بصورة واضحة :

Salaani lamalka tsodeg amaaluu wasutafuu

lazaniata'a qaal badamana denegel 'asefuu

tabiban gebro bakama tsahafu

lash egan 'adaame haba tahanan me'eraafu

Zentu kaahen yenaber lazelufu

والترجمة :

سلام على القديس صديق وعلى أمثاله وزملائه

الذي جاءه صوت العذراء من بين السحاب

حكيمه أعماله حكمة كتاباته

عند جسد آدم بنى قبراً

فهذا الكاهن يبقى دائماً

* * *

ونلاحظ كما سبق أن أشرنا أن القافية هنا في آخر الكلمات

(t,sahafuu, 'asefuu, wasutafuu), (lazelufu me'eraafu

وهذا النوع من القافية هو ما نجده في بقية شعر السلامة الخماسي الأشطار .

ونفس النوع من القافية ونفس طريقة الخماسيات التي كتب بها شعر السلامة

موجودان في مجموعة الشعر التي جمعها ديلان في كتابه تحت اسم tabiba tabiban

« أي أحكم الحكماء » المؤلف من مائة خماسية، أو غيرها من المجموعات maanbara

me'maan (تحيات مغلطة) ، maalke'a maariam (صورة مريم) .

على أن القافية فيها قد تأتي من صوت ساكن فقط لا يتلوه أي حركة .

ويلاحظ أن بعض الخماسات تشمل بعض الأصوات المتقاربة المنحرج

مثل (١) :

ش ش ش ش
'nashaa' مع 'nesh'a, neshwaa' مع 'braa', meshwaa' مع 'rbaa'

مع 'tawaa' وقد وجدت ذلك كثيراً

أو العین مع سین مثل (٢) :

ش ش ش ش
lah'e'sii, kayesi, ta'aagaashi, 'abasi, falasi

وبجىء الشين مع السين كثير أيضاً فى القافية .

كذلك نجد أن الخاء تجيء مع الحاء والهاء مثل (٣) :

خ خ ح ح
lanoh, ba'ayh, yawaah, hafteh, netsuuh

أو تأتى الهاء مع الخاء مثل (٤) :

خ خ
'chuhu, 'waal'ihuu 'aqabikuu, kamahuu, wabazhu

أو تأتى الصاد مع العين مثل (٥) :

ص ص ح ح ص ص
gatso, hotsuuse, hase, gebtse, 'e'o

أو تأتى الصاد مع الضاد مثل (٦) :

خ ش ش ش ص
taqarda, yetbayasaa, modaa, 'amada, bahotsaa

وفى المجموعة الرابعة والخامسة لدى ديلبان (ص ١٤٧ — ١٤٩) نجد مقطوعات ثلاثية الأسطر، وإن كانت ثمة رباعية وحيدة فى أولاهما . والمجموعتان ملتزمتان بوحدة القافية عدا الثلاثية الأولى بالمجموعة الأولى ، فنجد بها تبادل الهمزة مع العين .

ط ح
hate'a, bage'a, tase'aa

(٢) من ١٠٩ الخامسة السابقة

(٤) من ١١٣ الخامسة ٢٢

(٦) من ١٣٧ خامسة ٥

(١) من ١٣٣ من ١٧

(٣) من ١١١ الخامسة ١٤

(٥) من ١٢٧ خامسة ٨٤

ويلاحظ هنا أن الحركة في الشطرين الأولين قصيرة ، على حين أنها طويلة في الشطر الثالث . وهذا ما رأينا مثله في العبرية التي لا تفرق بين الحركة الطويلة أو القصيرة إذا جاءت في القافية طالما أنهما من نوع آخر .

أما تحليل تبادل الأصوات الساكنة فأمر يسير للغاية ، إذ أن الأمهرية كما يقول بريكتور يوس Franz Pretorius لا تفرق بين الحاء والخاء وتنطقهما كما تنطق الهاء ، كما أن المخطوطات كانت تخلط بين الحروف الدالة على هذه الأصوات . ولعل ذلك راجع لطريقة النطق أيضاً (١) .

كذلك يختلط في الأمهرية نطق الدين بنطق المهمزة ، ومن ثم تختلط المخطوطات بين الحرفين .

كما نطقت الشين بطريقة نطق البين في العصور المتأخرة ، ولذا خلطت المخطوطات بينهما أيضاً . ومن الناحية الاشتقاقية فإن السين لا تدل على السين السامية فحسب ، وإنما تدل على الشاء أيضاً مثل (Wasaba) بمعنى وثب ، (masala) بمعنى مثل .

والصاد تنطق في الحبشية بطريقة نطق صوت (Z) في الألمانية أي (ts) وكذلك الضاد . وإنما يميز الضاد من الصاد بعدم وجود الصوت الجانبي الموجود بالصاد بها ، وبالرغم من هذا فكثيراً ما تختلط المخطوطات بينهما .

ولم يحدث هذا في الأمهرية فحسب ، وإنما في الحبشية الجعزية أيضاً ، إذ لا يمكن أن ينشأ هذا الخلط بين الأصوات وبعضها من فراغ ، ولا بد أن يكون لها جذور قديمة في الجعزية ، هذا ما تتيناه أيضاً في غيرها من اللغات السامية حيث تتعاون الأصوات ذات الخارج المتقاربة .

وإذا انتقلنا إلى (الفن) وجدناه يلتزم من ناحية الشكل بالقافية^(١) ووجدنا أن الأحباش يميزون ثلاثة عشر نوعا للفن يراعون فيها فضلا عن القافية . عدد الأبيات واللحن والتوقيع أو الآلة الموسيقية والهرس الديني الذي ينشد من أجله ومواعيد إلقاءه وكذلك الوزن .

وينقل دكتور مراد كامل عن الأستاذ ليمان قوله : Littmann, Enno :

« والفن مقفى ويتفاوت البيت طولا وقصراً . ويتوازن هذا التفاوت في الإنشاد بأن تغنى الأبيات الطويلة بسرعة والتقصيرة ببطء فيتعدد النغم على مقطع واحد .

كما ينقل عن كوتنى روسيني^(٢) في كتابه «بادئ قواعد اللغة الحبشية قوله : « إن الشعر الحبشى لا يعرف السك في المقاطع أو الأوزان التى يقاس بها الشعر اللاتينى واليونانى ، كما أنه لا يعرف عدد المقاطع والضغط التى يتطلبها تناسق الشعر الحديث فى أوربا . وإن طول الأبيات يتوقف على مزاج الشاعر . . . والشعر الحبشى قوامه القافية ، أى بمعنى أصح الجرس النهائى للأبيات ، .

La poesia etopica si fonda sulla rima, O, meglio, sull' assonanza Finale dei singoli versi'

وباستعراض أنواع الفن المعروفة فى الحبشة نجد ما — كما يقول دكتور مراد كامل — ثلاثة عشر نوعا :

(١) راجع مراد كامل ص ٧٧

(٢) و كتابه Geschichte der äthiopischen Litteratur, in

Geschichte der christlichen Litteraturen des Orients,

Leipzig 1907 ٢٩٩

Rossini, C. C.

(٣) ص ١٦١

Grammatica Elementare della Lingua Etopia, Roma 1941.

(م • — القافية)

— ٦٦ —

١ — جبانى قاتا gubaa'ee qanaa وهو نوع ينشده التلاميذ وهم يحيطون
بمعلمهم فى الكنيسة ، ويتكون من بيتين يلتزمان قافية واحدة :
ومثاله : فى البشارة لحن العزل .

naahu ta'awqa lanegush/'egzi'abeher mes'atu
qaala 'awadi fabre'cel / 'sama tasam'aa 'emtentu
لأنه أصبح من المحقق مجيء الملك الإله
لأن صوت البشير جبرائيل سمع منذ البدء

٢ — زاملاكى Zamlakiya

وهو ثلاثة أبيات تلتزم قافية واحدة مثل :

Elyas / chafra lasaw'o motsheyume
motsheyuma / medromu la'abel wascome
'iyete 'em ment 'akonu/ za'embalo shega te'ume

إلياس نجل من دعوته للبوت السيد

الموت سيد أرض هايل وسام

لا طعم لثىء بخير اللحم الشهى

٣ — ميبزخو Mibāzhu (أى ما أكثر)

وينشد فى صلاة هاكر فى أيام الأحاد بعد المزمور الثالث .

وهو ثلاثة أبيات تلتزم قافية واحدة مثل :

— ٦٧ —

ma'wa'la keramt wald/ la'ardaa'ihu /'azre't emdechra/^خ

ta^شshe'a/ yebee'loomu

eska helqata/ nattb 'aalam/ cheellu / mesleekemu^{ح ط}

wa'enza tatamqu / balu basema / shellaasee^{ط ش}

'awraach / bare'sa / medr qadimu^خ

فصل الشتاء (الإبن = المسيح) عند ما يظهر يقول البذور (التلاميذ) :
إلى نهاية النقطة (العالم) أكون معكم .
ولما تغطوا (أى تعمدوا) قولوا أولا على رأس الأرض باسم
الثلاثة (أى الثالوث) .

٤ — وازيما Wazemaa

وهو قطعة من خمسة أبيات تلازم قافية واحدة

Gebre'cel Kahna raamaa 'ama / westa maqdas

bo'a kabaro / besheret sawiro^{ش م}

tamasht at dengela galilaa / zabati 'a'mero^{طش}

wa'ama ba'ezu sem'at demsa / gabre'el kabaro^م

dangast 'emqaalu / wase'nat tanaagro^م

'ema^م bo'a balebba 'ankero

لما دخل جبرئيل السكاهن الأعلى وسط المقدس يحمل طبل البشارة
ارتفعت المدواء الجليلة الموهوبة بالمعرفة
ولما سمعت بالاذن صوت جبرئيل (الطبل)
خافت من قوله ولم تقو على الكلام
وقد دخل التمجيب في قلبها

— ٦٨ —

شط
atsher wazem^{ya} ٥ — أطشر وازيما

وهي بيتان يلتزمان قافية واحدة مثل :

neqnet 'eefuda^ح meshe^حna qinona kuellena

mes'ata n^س-qush^ش som'at^س ta^ط... chibura kona^خ

فانربط رداء الطهارة فهو قانون الجميع

خرج الملك (الصوم) فكم سيمكت يدنا

ش
٦ — شلام^ش shelluasee (أى الثالث)

وقوامه ستة أبيات تلازمها قافية واحدة مثل :

'ammanu'el lesaana^س 'ese'enta^ش/bashe^سaa sab'astar'aya

la shega^ش 'iyob dengel^ح hawa^سaa / babeta yusaef daweehaa

wachadara baati^خ/^س'ansiho shega^شalaa

Pilatosni nathani^طl 'en^حgaas a/^صherodes zafarhaa^ح

mota wald yohannes / bagizee Fatahaa

ahyawa^ح re'so harebbaannehaa

wabadani^ح tabaseba sopecha

عمانويل ، لسان الدودة التي تظهر في جسم الناس

زارت جسم أيوب (العذراء) في بيت يوسف (مرضه)

بيلاطى (السيف) الذى خاف من هيرودس

لما حكم بالموت على الابن (يوحنا)

ترك هاراهاس على قيد الحياة

وعندئذ تخضب بالدم .

٧ - زايئزى Zaye'zee (أى الذى يتعلق بالآن أى بالوقت الحاضر)
وهو خمسة أبيات تلازمها قافية واحدة ، وتكرر البيت الرابع بعد
الخامس مثل :

(1) dengel meskaaya kuellu / ^حchaba mazakker waldeki/

'enta 'iyerasse' kuello

'azakkari ^شshaahlo / wu'ako tabaguelo

'ommasa waldeki / ^شlaab' 'itaabahalo

mesleechu yetwaaqash/^شiyetkahalo

'amlaana kaale' ^سnegush/balaa 'leechu 'ihalo

mesleechu yetwaaqash / ^ش'iyetkahalo

أيتها العذراء أنت كل ملجئ عند محكمة إبنك الذى لا يفسى شيئاً

إذكرى الرحمة دون الهلاك

فإن إبنك لن يرحم الناس

ولا يمكن للناس أن يعارضوه

فليس هناك ملك أعلى منه

ولا يمكن الناس أن يعارضوه

٨ شاملك sahloka (ومعناه رحمتك) .

وهو ثلاثة أبيات تلازم قافية واحدة مثل :

^حhasaraa / ^حlabaher / ^سba'anaaqase

^حwayebse / ^شyohannes / ^شnegusha / ^سnagashit 'abyase

^حhashi 'eska zoya / wa 'itet 'aadawi /

^سwasanaa lagebse

— ٧٠ —

لقد حصر البحر بالآبواب
ملك الملوك الخليف يوحنا ثم قال :
يُمكنك أن تصل إلى هنا ولا تتعدى حدود مصر

٩ — مودس (mawaddes) أى مديحه

وهو تسعة أبيات أو ثمانية تلتزم قافية واحدة مثل :

sena ^سsege radaa 'alam 'enta / ^خtenaggefi watach allefi /

qesbata 'ar'ayaa / ^حselaalot wahelme

'emna 'ahadu / ^طafuka 'amtaanna / yewase'a yome

lafee burakee / walafee margame

wamenta "ye'edme

zamananaki / ^حwahore mangala / ^ظ'asqeetes gadame

'anahi 'aramaawi 'enza / krestyanaawi basme

lalas ebaahu / ^حbahati'at ^خ'enza / ^سsen'aa hayleya

'adakme

^حhamaneya kuello ^سfasamku / ^س'enbala sabt

^سwasome

ina 'altaa hamable' / waleelita banewaame

أيها الوردة الجميلة التي تطف وتذبل في طرفة عين مثل الظل والحلم أيها العالم

بينما يلتقي اليوم من فك الواحد

منه البركة ومنه اللعنة

فا أسعد

من أنسرك وذهب إلى برية شيهات (أى أديرة وادى النطرون)

أما أنا فاني كافر ولستنى مسيحي بالاسم

أنك قوتي كل صباح الخطيئة .

قضيت كل عمري دون صلاة وصوم

أكل بالنهار ونوم بالليل

١٠ — أطشر مودس ^{ش ط} atsher mawaddes (أى المودس القصيرة)

وهو بيتان تلازمهما قافية واحدة مثل :

^{ط ط} yeeabber / qasta / wayeqata qet / waltaa

^{س خ ح} takla / giyorgis babnh / sota

يقطع القوس ويكسر السلاح

تسكلا جيورجيس بصفوف كثيرة

١١ — حنصيه ^{س ح} henseha (أى بناؤها)

وهو بيتان تلازمهما قافية واحدة مثل .

^{س خ} 'esraa'cel zamno'ewo / lasaalaa'ihomu / baahere

'ako bakuenaat da'mu / babatre

انتصر الإسرائيليون على أعدائهم — الهجر

لا بالحرية بل بالعصا

١٢ — كبرياتى ^{س ح} Kobr yo'eti (أى كرامة هذا)

وهو أربعة أبيات تلازمها قافية واحدة مثل :

'efonuma / mal'aa 'yehudaa / westa lebbeka / 'abassaa

^{ش ط ش ط} ba 'aala / makeley tesit / basheta yoseef / shalaaaa

^{ط ش ش ط} 'amtaana / 'ako shere'at / sheeta tenenoyaa / la 'aasaa

^{ط ش ط ش} wa'ako / lenaad sheta ta'wa / lazaya 'abyo / 'ensasa

— ٧٧ —

كيف امتلا الشر في قلبك يا يهوذا ؟

حق تسع بفضة كما يبيع يوسف بثلاثين .

فإنه ليس من العدل أن تباع السمكة الكبيرة بعموضة

وليس من المبيع أن يباع الحيران الكبير بهجل أصغر منه

١٣ - عطان موحر 'etaana noeur (أى وضع البخور) ط

وهو إما على سبعة أبيات إذا كان على لحن الجعر ، وإما على أحد عشر

بيتا إذا كان على لحن العزل

وتسمى الأبيات الثلاثة الأخيرة من القطعة التي على سبعة أبيات والأبيات

الخمس الأخيرة من القطعة التي على أحد عشر بيتاً باسم أسر نجوش

ش uara argu'ab أى القاصرة على الملك ، لأنها تكون قاصرة على مدح

الملك أو شخص جليل .

والقطعة سواء أكانت على سبعة أبيات أم على أحد عشر بيتاً تلازمها

قافية واحدة ، مثل :

ha'amata kebraa ^عlaacyon / dengela / 'iyanqini / wabannaa ^ح

hahlawi / 'oleeeyaa / mah ^حsanaa ^ح

'awrada uabalbaala gizce / mashwaa'ta / sedq ^حheena ^ع

mala' ekteni / haafta fenna ^ح

hezuba ^حae'nu / ladengela musee / matanaa ^ط

'essaat nadaadi / 'akonu / kadanaa

rahanaatihaa / laqatel yetmeenayewaa / lahafarena sossanaa

'emlahcya 'ahgur kuellon / 'am ana yaabareh senaa

baahlu ^ح'ibashu / westa makaanaa ^ح

— ٧٣ —

menilek dan'eel / 'esma yaadhenaa
'emgehromu / zabotu / zabotu / niusenaa

في عام مجد صهيون ، عزراء يواقيم وحنه
الساكن لإيليا وهو حضنها
أنزل اللهب وقت الذبيحة ، البشارة
ومر الملائكة على الطريق
أقل بكثير إذا قيست بعزراء موسى
لأن نارا مشتعلة غطتها
يتمنى الشيوخ قتل بلدنا سوسنة
الذي يفوق جماله جمال كل اللاد
ولكن لم يتوصلوا إلى مكانه
لأن منيليك ، دانيال ، ينقذه
من عملهم الذي فيه الهلاك

وأخيراً يلاحظ دكتور مراد كامل ما يلي :

• ونجد في القتي بعض التجوزات الشعرية ، منها ، :

١ - تحريك الساكن حركة إمالة قصيرة فينشأ من ذلك مقطع ، ولا يلجأ
إليه إلا ناظم ضعيف .

٢ - خطف الحركة على الصامت التالي ليصبح المقطعان مقطعا واحداً ،
وهذا غير مرغوب فيه .

٣ - تحريك حرف الروى ، إذا كان ساكناً ، حركة قصيرة بمالة تشبه
حركة الروى في العربية .

وأما عن كتابة الشعر الحبشي فهو يكتب عادة متصلاً ، أى أرب الأحباش لم يكتبوا كل بيت على سطر كما فى العربية بالرغم من وجود القافية التى تتحدد البيت ، ولما أشاروا إلى انتهاء البيت بعلامة مميزة .

* * *

وهذه الملاحظات تنطبق على سائر الشعر السامى أيضاً من تحريك الصوت الساكن حركة مماله أو خطف الحركة على الصوت الذى يليه أو تحريك الصوت الأخير بالبيت حركة مماله .

أما عن كتابة الشعر متصلاً دون النقص على مخالفته للنثر المعتاد فهو ما رأينا أيضاً فى شعر الأكديّة والسريانية والعبرية . ولعل طريقة القراءة هى التى كانت تحدد الأبيات المنتهية بالقافية أو أن القراءة كانت متبادلة بين شخصين أو أكثر خاصة وأن الأبيات سواء بالحبشية أو غيرها لم تكن متساوية الطول . وحاول دكتور مراد كامل أن يتبين السبب فى وجود القافية فى الشعر الحبشى نافعاً أنها من الشعر القبطى ، إذ أن الشعر القبطى لم يعرف القافية إلا بعد الإسلام بعد أن نشأ الشعر المسمى بالثلث Triadon عند الشعراء الأقباط ، فالتزم القافية وعرف المحسنات الشعرية .

« وهو يتكون من فقرات كل فقرة أربعة أبيات يلتزم البيت الرابع منها رويًا واحداً فى كل القصيدة والثلث التى قبله تكون على روى آخر متشابهة تختلف فى كل فقرة ... وليس للثلث أى صلة بالرباعيات فى العربية أو الفارسية . والواقع أن القافية دخلت هذا اللون من الشعر القبطى كما دخلت غيره من ألوان الشعر القبطى المتأخر عن طريق العربية ... » (١) .

ولما لم تكن القافية فى الحبشية متأثرة بالشعر القبطى فقد حاول دكتور مراد كامل أن يبحث عن مؤثر خارجى آخر يسبب وجودها فى الشعر الحبشى فيقول (١) :

(١) مراد كامل — ص ١٠٣ .

لذلك نتوجه في البحث عن هذه المؤثرات الخارجية إلى ناحية أخرى هي اللغات السامية الجنوبية المراحية للغة الحبشية ، فنجد أن التزام القافية في التنى ظاهرة عرفت في الشعر السامي الجنوبي أولا ، وهذا يجعلنا نفترض وجود صلة بين التنى وبين الصيغ الشعرية الأولى في الجزيرة العربية ، ولكن يمنعنا من تحقيق ذلك اعتباران :

الأول : أننا لم نثر إلى الآن على نقوش شعرية في بلاد العرب الجنوبية .

الثاني : أن الصيغ الشعرية الأولى في اللغة العربية لم تدرس دراسة وافية تسمح لنا بتفهم تطورها .

وقد سبق أن بينا في كتاب « بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف » كيف أن العربية الجنوبية لم تعرف الحركات في الكتابة ، ومن ثم فن الصعب التعرف على النصوص الشعرية إن وجدت بها ، كما بينا كيف تطور الشعر العربي بعد تأثره بالآرامية من شعركيفي إلى كمي ماراً في خطواته الأولى بالسجع وبالرجز النبري ثم الكمي .

وقد تذب دكتور مراد كامل إلى أن السجع كان خطوة من خطوات الشعر في قوله :

« فالسجع كانت تحترفه فئة خاصة لأغراض متعددة ، فقد جاء في الكامل للبهرد (٣ ص ١٤٨ ط مصر سنة ١٣٤٧ هـ) (فان المختار كان يدعى أنه يلهم ضرب من السجاعة لأمر تكون تم يحتال فيوقعها فيقول للناس هذا من عند الله عز وجل) .

فهل كان للسجع ضروب متعددة ، لكل غرض . وزن خاص يقوم على عدد المقاطع أو ما يماثلها . ويشتمل على عدد معين من الفواصل تكون على قافية واحدة ؟ فإذا كان الأمر كذلك كان للكفاية ضرب والأحكام ضرب والدعاء ضرب والهجاء

ضرب ولتنوأمخ ضرب وللقائف ضرب وللعائف ضرب وللهادى ضرب وللواقي
ضرب وللراجز ضرب وللظواهر الجوية ضرب .

وضروب السجع متفرقة في كتب العرب مثل : أمثال الميداني والأغاني
ومروج الذهب والمستطرف وأسد الغابة والطبري وغيرها وهي تشير إلى بعض
أحكام السجع في الجاهلية . يقول القزويني في الظواهر الجوية (الجزء الأول
ص ٢٤ ط فيستنفذ) . وللعرب أقوال في متالبعها ومساقطها وصورها وأسمائها
وأنوائها وما فيها من الأمطار والرياح والحر والبرد ، ولهم أسجاع في طلوع
نجم ونجم وأمارات ينصب الزمان وجدبه ، .

وقد نقل السيوطي في المزهرة (ح ٢ ص ٣٢٦ ط صبيح) عن كتاب الأنواء
لابن قتيبة . يقول ساجع العرب . . .

وكذلك جمع ابن حمدون في تذكرته الكثير من هذا السجع . ونرجو أن يستنبط
لنا البحث والدراسة هذه الأحكام عن بطون الكتب ، .

* * *

وهذا ما حاولت القيام به عند دراسة بدايات الشعر العربي ومنعبد القول
في هذا عند الحديث عن القافية في الشعر العربي .

البَابُ الثَّانِي

القافية عند العرب

القافية في الشعر العربي

لازمت القافية الشعر العربي منذ نشأته ، بل إن العرب عرفوا القافية قبل أن ينظموا الشعر الكمي الذي وصل إلينا . عرفوها في الأراجاز وفي سجع السكمان وفي الشعر النبري القديم الذي لم يصل إلينا إلا عن طريق النقوش كما وضعنا في كتاب بدايات الشعر العربي .

وكانت القافية في هذه الأنواع الفنية من النثر أو الشعر ضرورة ولا شك . إذ أن الشعر النبري لا يمكن أن يكتب بإيقاع النبر في إحداث الموسيقى اللازم توافرها له ، ومن ثم وجب أن توفر له القافية الوحدة الموسيقية اللازمة . وتنضج هذه الضرورة في السجع والتلبية والرجز النبري الذي عرف قبل الإسلام وعنها جميعاً نقل الشعر العربي الكمي القافية . وأصبحت تعد خاصية من خصائصه ، حتى أن القدماء حين يعرفون الشعر يقولون بأنه الكلام المنظوم المقفى . واستناداً إلى هذا ، يذهب قدامة بن جعفر في كتابه « نقد الشعر » إلى وجوب وجود أربعة عناصر أساسية للشعر هي اللفظ والمعنى والوزن والقافية . ويتركب عن هذه العناصر ستة تراكيب جديدة ، وهو في هذا يستثنى القافية من التركيب لأن القافية صوت فقط ولا يبقى إلا أن تجمع بالمضمون فقط ، لأنها تعبر عن فكرة لها علاقة بفكرة القصيدة (١) .

* * *

وقد اهتم العرب القدماء قبل الإسلام وبعده بالقافية وعرفوا أسماءها قبل الخليل ، إذ نجد لدى الجاحظ قوله :

(١) نقد الشعر ص ٨

راجع أيضاً كراتشكوفسكى (ص ٤٧ وما يليها) ، كتاب أرسطوطاليس في الشعر ص ٢٤٩

« وكما وضع الخليل بن أحمد لأوزان القصيد وقصار الأرجاز ألقاباً لم تكن العرب تتعارف تلك الأعاريز بتلك الألقاب ، وتلك الأوزان بتلك الأسماء ، وكما ذكر الطويل والبسيط والمديد والوافر والسكامل ، وأشبه ذلك ، وكما ذكر الأوتاد والأسباب والمحرم والزحاف . وقد ذكرت العرب في أشعارها السناد والإقواء ، والإكفاء ، ولم أسمع الإيطاء . وقالوا في القصيد ، الرجز والسجع والخطب . وذكروا حرف الروى والفواق ، وقالوا :

هذا بيت ، وهذا مصراع ، وقد قال جندل الطموى حين مدح شعره :

لم أقو فحين ولم أساند

وقال ذو الرمة :

وشعر أرقى له غريب

أجانبه المساند والمعلا

وقال أبو حزام المكي :

بيوتا نصبنا لتقويمها

جدول الريئين في المربأة

بيوتا على الها لها سجع

بغير السناد ولا المكفأ

ولكن العرب القدماء قبل الخليل لم يتكلموا عن القافية ، إلا لأنها وسيلة

تعبيرية مستقلة بنفسها عن البناء العروضى للبيت . أما الخليل فهو لم يشغل نفسه بالقافية كثيراً لأنها لا تحدد إيقاع البيت . وإنما هي إضافة له ، فالعروض كان بالنسبة للخليل إيقاع مسبب لتوصيف مختلف البحور بالشعر العربي القديم ثم تطور إلى علم له قواعده وأأسسه .

لم يكن الحصول على القافية أمراً ميسراً دائماً لدى الشعراء ، وكثيراً ما صرحوا بذلك في شعرهم .
فسويد بن كراع يقول (١) :

أَيْتُ بِأَبْوَابِ الْقَوَافِي كَأَنَّمَا
أُصَادِي بِهَا سَرَبًا مِنَ الْوَحْشِ تَرْعَا
أُكَلِّئُهَا حَتَّى أَعْرِسَ بَعْدَهَا
يَكُونُ سُحَيْرًا ، أَوْ بُعِيدَا فَأَهْجَمَا
عَوَاصِي إِلَّا مَا جَعَلَتْ أَمَامَهَا
عَصَا مِرْبَدٍ تَغْشَى نُحُورًا وَأَذْرُعَا
أَهْبْتُ بِعُرٍّ بُدَاتِ وَرَاجَعْتُ
طَرِيقًا أَمَلْتُهُ الْقَصَائِدَ مَهْمَا
بَعِيدَةً شَاوُ لَا يَكَادُ يَرُدُّهَا
لَهَا طَالِبٌ حَتَّى تَكُلَ وَتَظْلَمَا

(١) البيان والتبيين ٢ - ٢٤

إذا خفت أن تروى على رددتها
وراء التراق خشية أن تطلعا
وَجَشَمَنِي خَوْفُ ابْنِ عَفَانَ رَدَّهَا
فثَقَّفَتْهَا حَوْلًا جَرِيدًا وَمَرَبَا
وقد كان في نفسى عليها زيادة
فلم أرَ إلا أن أطيع وأسما
ويعلق ابن جنى على الآيات بقوله (١) :

« وإنما يبيت عليها لخلوة بها ومراجعته النظر فيها وقال :

أعددت للحرب التى أعنى بها
قوافيا لم أفى باجتلابها
حتى إذا أذلت من صعايبها
واستوسقت لى صحت فى أعقابها
فهذا - كما ترى - مزاول ومطالبة واغتصاب لها ومعاماة كلفة بها .
وقال عدى بن الرقاع للعامل (٢)

وقصيدة قد بت أجمعها
حتى أقوم ميلها وسنادها

(١) الحصائى — ١ ص ٣٢٦

(٢) الحصائى — ١ ص ٣٢٥

نظر المثقف في كموب قناته
حتى يقيم ثقافته منادها
وقال ذو الرمة^(١) :

وشعر قد سهرت له كريم *
* * * أجنبه المساند والمحال
والسناد من عيوب القافية وهو على ضروب جميعها قبل الروي^(٢) .
ولعل قصة ذى الرمة التي يرويها ابن جنى خير دليل على ذلك ، إذ يقول :
« وكذلك الخطابة عن ذى الرمة : أنه قال : لما قال :

بيضاء في نعيم صقراء في برج
أجبل حولاً لا يدري ما يقول ، إلى أن مرت به صينية فضة قد أشربت
دهبا قال :

كأنها فضة قد مسها ذهبٌ ،

وهذا يدل ولا شك على قدر المعاناة التي يلقاها الشاعر في سبيل الحصول على
الشرط من البيت وعلى القافية خاصة .
وإن ما يروى عن زهير وأنه عمل سبع قصائد في سبع سنين وعن ابن أبي
حفصة قوله^(٣) :

« كنت أعمل القصيدة في أربعة أشهر وأحكيها في أربعة أشهر ، وأعرضها
في أربعة أشهر ، ثم أخرج بها إلى الناس ، لخير دليل على هذه المعاناة ومحالة
تخير القافية الملائمة .

(١) الخصائص — ١ ص ٢٢٦

(٢) راجع القوافي لأبي يعلى — ص ١٥٤ (٣) الخصائص — ١ ص ٢٢٤

ولتأمل قصة الكميث أيضاً وقد افتتح قصيدته التي أولها :

ألا حييت عنا يا مدينا

« ثم أقام برهة لا يدري بماذا يعجز على هذا الصدر إلى أن دخل حماما وسمع إنسانا دخله ، فسلم على آخر فيه ، فأنكر ذلك عليه ، فاتهصر بعض الحاضرين له فقال : وهل هأمن بقول المسلمين ، فاهتبلها الكميث فقال :

وهل بأسٌ بقول مسلمينا^(١) »

فهم يعنون أشد العناية بشعرهم وقوافيهم وكثيراً ما يرتج عليهم فلا يستطيعون الوقوع على القافية الصحيحة الملائمة ، وإن وقعوا عليها وصفوها بأنها ليست أرضية وإنما سماوية أو ملائكية مثل قول حسان بن ثابت :

وقافية عَجَّتْ بليلى رزينة

تلقيتُ من جو السماء نزولها

وقيل :

فليست لإنسى ولكن لالآك

تنزل من جو السماء يصبُ

وقال حسين بن الحمام :

وقافية غيرة غير إنسية

قرضتُ من الشعر أمثالها

ويقول بدر بن عامر الهذلي ، ديوان الهذليين ق ٢ ص ٢٦٦ ، :

ولقد نطقت قوافيا إنسية

ولقد نطقت قوافي التجنن

ولاهتمامهم بالقافية ولعاناتهم في الحصول عليها ، نجدهم يطلقونها على البيت أو على الشعر كله .

فالناخبة يقول :

قوافي كالسلام إذا استمرت

فليس يردُّ مذهبها التظنى

وتميم بن مقبل يقول (اللسان : ردى) :

وقافية مثل حد الردا * * * * * لم تترك لمجيب مقالا

وشاعر الحماسة يقول :

تصيحُ في حُذِّ القوافي صلابها

ولذى الرمة :

وقافية مثل السنان نطقها

تبيدُ المهارى وهى باقى مضيقها

ولامرئ القيس :

أذود القوافى عني ذيادة

زياد غلام جرى جرادة

والاعشى بالجمهرة :

ساقِ شعري لهم قافية

وعليهم صار شعري دمدمة

فالقافية أصبحت تطلق — إذا — على شعر الهجاء خاصة ، ويتضح هذا
في أبيات الأغاني :

فأصبحت أرميكم بكل غريبة

تجدت الليالي عارها وتزيدها

قوافٍ كشام الوجه باقٍ حبارها

إذا أرسلت لم يثن يوماً شرودها

يُوافي بها الركبان في كل موسم

ويحلو بأفواه الرواق نشيدها

ويجمع جولد تسير أبياتا أخرى تفيد هذا المعنى أيضاً مثل :

خصيتك يا ابن حمزة بالقوافي

كما يُخصى من العَلَق العمار^(١)

ومثل ما ورد باللسان في مادة (وتر) :

وقافية حذاء سهل رويها

كسرذ الصناع ليس فيها تواتر

(١) اللسان مادة حلق — ص ١٠٢ ، جولد تسير ص ١٠٢

ومثل قول ابن ميادة بالأغاني :

أَغْرَنِي مِيَادَ الْقَوَافِي

واستمعين ولا تخافي

ستجدين ابنك ذا قِذَاف

ونجد أيضاً لدى ابن هشام :

همزتك بقافية

كهمزة ضينهم يعمى عربنا

ولهذا كان العرب يحذرون ، من ميسم الشعر ومن شدة وقع اللسان ومن بقاء أثره على الممدوح والمهجو^(١) . وقد جمع الجاحظ بعض أقوال الشعراء في التحذير من ميسم الشعر ، مثل قول امرئ القيس :

وَلَوْ عَن نَّشَا غَيْرِهِ جَاءَنِي * * * وَجُرْحُ اللِّسَانِ كَجُرْحِ الْيَدِ
وقال طرفة :

بحسام سيفك أو لسانك والكلم الأصيل كأرغب الكلام
وقال طرفة أيضاً :

رأيت القوافي يتلجن موالجا * * * تضائق عنهما أن تولجها الأبر

(١) البيان والبيان - ١ - س ١٤١

وقال الأخطل :

حتى أقرؤا وهم منى على مضض * والقولُ ينفذُ ما لا تنفذُ الأبرُ
ومن ثم كانوا يعنون أشد العناية بالقافية ، وكانوا يقدمون الشاعر الذى
يحسن الإتيان بها . فتقرأ عن أبي حاتم سهل بن محمد بن عثمان السجزي
السجستاني (ت ٢٤٨) قول ابن دريد (ت ٣٢١) .

وقال :

وأخبرني الأصمعي قبل هذا أن أهل الكوفة لا يقدمون على الأعشى أحداً .
قال :

وكان خلف لا يقدم عليه أحداً . قال أبو حاتم لأنه قد قال في كل عروض
وركب كل قافية (١) .

وعنى النقاد بارشاد الشاعر إلى كيفية اختيار القافية الملائمة والوقت المناسب
لتصيدها فتقرأ لدى أبي هلال العسكري قولاً لبشر بن المعتمر منه (٢) :

« وإذا أردت أن تعمل شعراً فاحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك .
واحضرها على قلبك ، واطاب لها وزناً ، يتأتى فيه إيرادها قافية يحتملها ، فن
المعاني ما تتمكن من نظمها في قافية ، ولا تتمكن منه في أخرى ، أو تكون في هذه
أقرب طريقاً وأيسر كلفة منه في تلك ، ولأن تعلو الكلام فتأخذه من فوق
فيجىء سلساً سهلاً ذا طلاوة ورونق خير من أن يعلوك فيجىء كزاً جفاً ،
ومتجعداً جلفاً . »

(١) كتاب فحولة الشعراء ، رواية أبي دريد عن أبي حاتم عن الأصمعي - تحقيق محمد
توري / دار الكتاب الجديد - ١٩٧١/١٣٨٩
(٢) كتاب الصناعتين - ص ٤٥ - ط ١٩٥٢ / الخابي - تحقيق علي البجاوي ومحمد
أبو الفضل إبراهيم .

ويبين ابن جني عنايتهم بالقافية بقوله (١) :

« ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هو بالقوافي لأنها المقاطع ، وفي السجع كمثل ذلك . نعم ، وآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها والعناية بها أمس والحشد عليها أوفى وأهم . وكذلك كلما تطرف الحرف في القافية ازدادرا عناية به ومحافظة على حكمه ، .

ولهذا كثرت النصائح في كيفية تخير القافية وتجنب القافية للنافرة التي لا تتلاءم والموضع الذي أكرمها عليه الشاعر .

فيقول بشر ابن المعتز أيضا :

« فإن كانت المنزل الأولى (أى أن يكون لفظك رشيقا ، عذبا وثمنا سهلا ، ويكون معنك ظاهرا مكشوفاً وقريباً معروفاً ، لا تواتيك ولا تعتريك ، ولا تسنع لك عند أول نظرك وفي أول تكلمك ، وتجيد اللفظة لم تقع مواقعها ، ولم تصر إلى قرارها وإلى حقها من أماكنها المقسمة لها ، والقافية لم تحمل في مراكرها وفي نصابها ولم تتصل بشكلها ، وكانت قلقة في مكانها نافرة من موضعها ، فلا تكرمها على اغتصاب الأماكن والنزول في غير أوطانها ، فإنك إذا لم تتعاط قرض الشعر الموزون ، ولم تتكلف ولم تكن حاذقا مطبوعا ولا محكا لسانك بصيرا بما عليك أو مالك عابك من أنت أقل عيبا منه ، ورأى من هو دونك أنه فوقك ، (٢) ، .

ويقول محمد بن أحمد بن طباطبا العلوى في نفس المعنى :

« فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة بنحس المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره

(١) الخصائص - ١ - ص ٨٤

(٢) البيان والتبيين - ١ - ص ١٢٧

نظراً ، وأعد له ما يليه إياه من الالفاظ التي تطابقه ، والقوافي التي توافقه ،
والوزن الذي يسلس له القول عليه . فإذا اتفق له بيت يشا كل المعنى الذي يرومه
أثبتته ، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر
وترتيب لفنون القول فيه ، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه ، على تفاوت ما بينه
وبين ما قبله . فإذا كملت له المعاني ، وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون
نظاماً لها وسلكاً جامعاً لما تشتت منها ، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتيجة
فكرته ، فيستقصى انتقاده ويرم ما وهى منه ، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة
نقية ، وإن اتفقت له قافية فيشغلها في معنى من المعاني ، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى
الأول ، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول ، نقلها إلى
المعنى المختار الذي هو أحسن وأبطل ذلك البيت أو نقضه ، وطلب للمناء
قافية تشاكله ، ويكون كالنساج الحاذق الذي يفوف وشيه بأحسن التفويف
ويسدّه وينيره ، ولا يلهل شيئاً منه فيشينه ، وكالناقش الرفيق الذي يضع الأصباغ
في أحسن التقاسيم نفسه ، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان ،
وكنائز الجوهر الذي يؤلف بين النفيس منها والأمين الرائق ، ولا يشين عقوده ،
بأن يفات بين جواهرها في نظمها وتنسيقها (١) .

فالنقاد بنصحهم هذا إنما يحاولون التيسير على الشعراء ومعاونتهم في كيفية
اختيار قوافيه وتجنب النافر منها . بل إن اللغويين أنفسهم الذين وضعوا المعجمات
اللغوية جاعلين أواخر الكلمات أبواباً وأوائلها فصولاً إنما يقدمون للشعراء خدمة
تيسر عليهم الحصول على القافية وتقدم لهم كافة الكلمات التي يمكن أن يتخيروا
منها قوافيهم .

وأول من صنف معجماً بهذه الكيفية صاحب الصحاح أبو نصر اسماعيل
ابن حماد الجوهري (ت ٣٩٨ هـ) فقد وضع كتاب الصحاح وسماه "تاج اللغة
وصحاح العربية"، وجعل القاعدة في ترتيب الألفاظ على أواخر الكلام.
يقول جورجى زيدان :

« ولهذا الترتيب فائدة عند الشعراء في طلب القوافي ، (١) »

وقد تبعه في هذا بعض أصحاب المعجمات اللغوية مثل ابن منظور (ت ٦٣٠ هـ)
صاحب لسان العرب ، كما صنف الصاغاني معجماً له الثلاث بنفس الطريقة ، تبعها
في معجم العباب الزاخر واللباب الفاخر ، ومعجم البحرين في اللغة ، وكذا
في التكملة والذيل والصلة . وجاء الفيروز يادى (ت ٨١٧ هـ) فصنف أشهر معجم
في العربية المعروف بالقاموس المحيط منتهجاً نفس الطريقة . وتبعه شراح القاموس
مثل مرتضى الزبيدي (١٢٠٥ هـ) ، ومثل أحمد فارس الشدياق (ت ١٨٨٧ م)
صاحب الجاسوس على القاموس .

وقد عني المحدثون بالحديث عن القافية وأهميتها . فنجد دكتور طه حسين
يلاحظ نُسْبَ القافية عند وضاح النجاشي في قصيدته التي يقول فيها :

طرب الفؤاد لطيف روضة غاشي
والقوم بين أباطِحٍ وعشاشِ
أنى اهتديت ودون أرضِكَ سببِ
قفرٌ وحرزٌ في دجى ورشاشِ

— ٩٢ —

قالت تسكاليفُ المُحبِّ كلفتها
 إن المُحبِّ إذا أخيف لماشى
 أدعوك روضة رَحْب واسمك غيرُه
 شفقاً واخشى أن يشى بك واشى

فيعلق عليها قائلاً :

« وأما القافية فقد لاحظت من غير شك مطلع القصيدة التي يقول فيه طرب
 القواد لطيف روضة غاشي، وما أحسبك في حاجة إلى أن أنبهك إلى موضع (غاشي)
 من العسر والخرج وفطنت إلى قوله (وأخشى أن يشى بك واشى) دون نصب
 الفعل ، وفطنت إلى غير ذلك مما تشتمل عليه القصيدة من مهمل اللفظ وردىء
 القافية ، (١) .

ودكتور طه حسين حين ينقد قصائد الملاح التائه لى محمود طه ، لا ينسى
 أبداً الحديث عن قوافيه فيقول :

« ولكنه يحرص على الوزن أكثر مما يحرص عليها في القافية ، وأظنه يسيء
 في القافية كثيراً . وليس يعينني أن يجد له عذراً عند أصحاب القوافي ، أو لا يجد
 ولكن الذي يعينني أن القوافي يجب أن تلائم السمع ، وما أظن أن هاتين القافيتين
 تألفان لمكان الواو الساكنة من إحداهما ، والباء الساكنة من الأخرى وانظر
 إلى هذين البيتين :

رُوحك في رُوحى تبثُ الحياةَ
 نزلت دنيائى على نُورها

(١) حديث الأربعاء - ١٥ - ص ١٣٦

- ٩٣ -

فان جفأها ذات يوم سَنَاء

لاذت بلبيل الموت في قبرها^(١)

وبسبب هذه الصعوبة التي يلقاها الشاعر في الحصول على القافية بالرغم من التيسيرات التي يقدمها له اللغويون بمعجماتهم والنصائح التي افطن النقاد والبلاغيون في عرضها عليه ، بالرغم من هذا ثار الشعراء منذ القدم على القافية وكانت لهم محاولات شتى على مختلف العصور لتحرر من قيودها .

وهذا ما سنتناوله فيما يلي .

(١) حديث الأرياء - ج ٣ - ص ١٤٧

القافية عند القدماء

١ — موسيقى القافية والدلالة المعنوية :

تنبه القدماء إلى الأثر الموسيقى الذي تحدثه القافية وإلى ضرورة ارتباط موسيقاها هذه بدلالة التصيـدة معنى ومبنى ارتباط موسيقا الشعر الملحن بمعناه والغرض الذى ينظم فيه . ومن ثم نجد بشر بن المعتز ينصح الشاعر بقوله :

« وإذا أردت أن تعمل شعراً فاحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك واحضرها على قلبك واطلب لها وزناً يتأتى فيه لإيرادها وقافية يحتملها ، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه في أخرى ، أو تكون في هذه أقرب طريقاً وأيسر كلفة منه في تلك ، ولأن تعلم الكلام فتأخذه من فوق فيجىء سلساً سهلاً ذا طلاوة ورواق ، خير من أن يعلوك فيجىء كراً جفاً ، ومتجعداً جلعاً (١) ، فالتقوا في إذا يجب أن تتفق والغرض الذى ينظم فيه الشاعر ، وقد تصلح قافية في موضع ولا تصلح لموضع آخر .

وقد تنبه الأستاذ إميل البستاني أيضاً إلى ذلك في مقدمته لترجمة الإلياذة (٢) إذ يقول .

« وقوافي الشعر كبحوره يوجد بعضها في موضع ويفضله غيره في موضع آخر وحسبك دليلاً على ذلك أن جميع قراء الشعر يطربون لبعض القوافي دون بعض وإذا نظم شاعر واحد قصيدتين على بحر واحد بمعنى واحد ونفس واحد ، فلا

(١) كتاب الصناعتين — ص ١٤٥

(٢) ص ٩٠

ريب أن القافية الغناء تميل بالسامع إلى إثارتها على أختها ، ولا ريب في أن اختيار قافية القصيدة أبعد مثالا من اختيار بحرها بنسبة ما يرهو عدد القوافي على عدد البحور ، والمرجع في ذلك إلى سلامة الذوق وغزارة المادة ، فالقريحة الجيدة في غنى عن أصول توضع لها بهذا المعنى ، لو فرضنا أن من الممكن وضع مثل هذه الأصول ، فهي من نفسها تقع على القافية والبحر بلا جهد ولا تردد ... والشعر كالنغم الموسيقى والقافية رسته أو قراره لحيثما جاد النغم وتناسق إلى منتهاه حسن وقعه في الأذن والنشرح له الصدر ، وطوبى له النفس ، لكل نغم أطرب أرباب الصناعة وذوى الأذن السماعه فهو الحسن . وهكذا الشعر فلا يحسن وقعه في نفوس قرائه وسامعيه ما لم يكن جيداً ، وقد يستهان بالمعنى البليغ لضعف قافيته أو وقوعها في غير موقعها (١) .

أى أن ضرورة موافقة القافية بكونها صوتاً لغوياً يمكن أن يصير نغماً موسيقياً عند الشاعر المجيد يستطيع أن يعبر به عما يريد فيساوق لفظه معناه أمر لم يخف عن القدماء والمحدثين .

بل ان شيخنا أبا العلاء المعرى يذهب إلى أهد من ذلك ، فيقسم القوافي إلى ثلاثة أقسام :

- (أ) الذلل : وهى ما كثر على الألسن ، وهى عليه في القديم والحديث .
- (ب) النفس : ما هو أقل استعمالاً من غيره كالجيم والزاي ونحو ذلك .
- (ج) الحوش : وهى اللواتي تهجر فلا تستعمل . وهو يمثل لهذا بقول الشاعر :

كأنى لم أركب جواداً للذة

ولم أتبطن كاعباً زانها الخلخل

(١) راجع أحد النماذج : أصول النقد الأدبي - ص ٢٢٥

مبيناً أنه لا يعلم أى شعر لدى الجاهلين جاء فيه للطلويل الأول مقيداً كما لا يوجد في دواوين الفحول من أهل الإسلام شئ منه^(١) .

فالقافية الواحدة لا تصلح أن تأتي لكل غرض ، كما أن ثمة قواف أكثر وروداً ودوراناً على ألسن الشعراء من غيرها ، على حين أن البعض منها مهجور غير مطروق ، حوش ينفر منها الشاعر والسامع .

والتقواف للشاعر كالموسيقا لليلحن يعرف بها وتدل عليه ، فضلاً عن أنها قد تصبح جزءاً من شعره فلا يتحول عنها لغيرها . وما أذكرى الملاحظة التي لاحظها الشيخ أبو العلاء حيناً بين القوافي والأبحر التي نظم فيها امرؤ القيس والبحتري .

٢ — براعة النظم والقافية :

بالرغم من القيود التي تحتمها القافية على الشاعر ، وبالرغم من أن الكثيرين من الشعراء قد صرحوا بمماناتهم في البحث عن القافية المناسبة عند النظم ، إلا أننا نجد أن ثمة محاولات كثيرة ظهرت لتدلل على براعة الشاعر في النظم ولإظهار قدرته على الإتيان بما لا تلزمه القافية به اقتداراً منه وتدليلاً على طول بآعه ومعرفته باللغة وتمكنه من القافية .

وقد عرفت هذه المحاولات لدى الشعراء^(٢) . قبل أن ينظم أبو العلاء قصائده في لزوم ما لا يلزم . بل إنها نشأت بالعصر الجاهلي أيضاً ، فنجد الشنفرى يلتزم في قصيدته التي مطلعها :

أَرَى أُمَّ عَمْرٍو أَزْمَعَتْ فَاسْتَقَلَّتْ

وَمَا وَدَّعَتْ جِيرَانَهَا إِذْ تَوَلَّتْ

(١) راجع اللزوميات (المقدمة) .

(٢) راجع سليم الجندي - ٢٠ - ص ١١٣٨ - ١١٥٢

— ٩٧ —

اللام قبل التاء وإن لم يلتزمها إلا في خمسة عشر بيتاً من هذه القصيدة :

كما التزم الناهقة في قصيدته التي مطلعها :

عَرَفْتُ مُنَازِلًا بِعُرِّيَّتَاتٍ

فَأَعْلَى الْجَزَعِ لِلْحَيِّ الْمُبْنِ

والتزم الياء قبل النون في أبيات القصيدة كلها ، وعددها ثلاثة وعشرون بيتاً .
كذلك رويت للأعشى قصيدة مطلعها :

فَدَيْ لَبْنِي ذَهْلٍ بِنِ شَيْبَانٍ نَاقِي

وَرَاكِبُهَا يَوْمَ اللُّقَاءِ وَقَلَّتِ

التزم فيها اللام قبل التاء في الأبيات السبعة التي وردت منها في ديوانه
المطبوع (ص ٣٤) .

ورويت لعمر بن معد يكرب أبيات يقول فيها :

وَلَمَّا رَأَيْتَ الْخَيْلَ زُورًا كَأَنَّهَا

جَدَاوِلُ زَرْعٍ أُرْسِلَتْ فَاسِيطَرَتْ

يلتزم فيها الراء قبل التاء .

كما نسب القالي في أماليه ج ١ / ص ٨١ أحد عشر بيتاً إلى سلس بن ربيعة

التزم فيها اللام قبل التاء ومطلعها :

حَلَّتْ تُمَاضِرُ غُرْبَةً فَاحْتَلَّتْ

فَلَنَجَا وَأَهْلُكَ بِاللَّوِي فَالِحَةٌ

(٢٢ - الثانية)

وقد نسبها الاصمعي إلى علياء

كما نجد من يلتزم بالحرف السابق لكاف الخطاب سواء أكانت تذكيرا
أم تأنيثا ، مثل قول أبي الاسود :

زُهَيْرُ بنِ مَسْمُودٍ أَحَقُّ بِمَا أَتَى

وَأَنْتَ بِمَا تَأْتِي حَقِيقُ بِذَلِكَ

وَحَظَرَنِي مَنْ كُنْتُ أَرْسَلْتُ إِنَّمَا

أَخَذْتُ كِتَابِي مُعْرِضًا بِشَمَائِكَ

وإن كانوا يأتون معها بغير كاف الخطاب مثل (هالك وهارك) .

وفي العصر الأموي نجد هذا أيضا لدى الكثيرين من الشعراء ، فقد ألزم
جميل بن معمر الياء قبل اللام في قصيدته :

أَنْعَمْتُ جَدِيلًا عِنْدَ بَذْنَةٍ لَيْلَةً

وَيَوْمًا أَطَالَ اللَّهُ رَغَمَ جَدِيلِ

كذلك فعل عبد الله بن الدمين في التزام الياء قبل حرف الروى بسبعة أبيات
في قصيدته التي مطلعها :

وَإِذَا عَتَبْتُ عَلَى بَيْتٍ كَأَنِّي

بِالْإِيلِ مُسْتَعِرُّ الْقَوَادِ سَلِيمُ

وبأني عشر بيتا من قصيدته :

سَقَى اللَّهُ الدَّوَاغِعَ مِنْ حَنِيرِ

وَمَا يُغْنِينِ مِنْكَ وَإِنْ سَقَيْنَا

— ٩٩ —

كما التزم اللام قبل كاف الخطاب في تسعة عشر بيتا مطلعها :

قَفَى يَا أَمِيمَ الْقَلْبِ تَقْضَى لُبَّانَةً
وَنَشْكُ الْهَوَى ثَم أَفْعَلِ مَا بَدَا لَكَ

وإن كان أتى في البيت الثاني بقوله (دَارَكَ) فلم يلتزم اللام .

وكذلك نجد من يأتي مع تاء الغائبة بحرف يلتزم به مثل قول محمد
ابن سعيد الكاتب :

سَأَشْكُرُ عَمْرًا إِنْ تَرَاحْتَ مَنِيَّتِي
أَيَادِي لَمْ تُمَنَّ وَإِنْ هِيَ جَلَّتْ
فَتَى غَيْرَ مَعْجُوبِ الْغِنَى عَنْ صَدِيقِهِ
وَلَا مُظْهِرِ الشُّكْوَى إِذَا النِّعْلُ زَلَّتْ
رَأَى خَلَّتْ مِنْ حَيْثُ يَخْفَى مَكَانُهَا
فَكَانَتْ قَدْ ذَى عَيْنِيهِ حَتَّى تَجَلَّتْ^(١)

وقد نظم كثير عزة أيضا قصيدة التزم فيها اللام قبل تاء الغائبة ومطلعها :

خَلِيلِي هَذَا رُبُّ عَزَّةٍ فَاعْقِلَا
قُلُوصِيكَمَا ثَم ابْكِيَا حَيْثُ حَلَّتْ

(١) راجع ما ورد لدى سليم الجندى : ص ٢٠١ س ١١٤١ في نسبة هذه الأبيات
إلى آخرين .

أما في العصر العباسي فقد أكثر الشعراء من التزام ما لا يلزم وإن كان أكثره
في المثنيات والمقطعات . فنجد لدى البحتری تسعة أبيات يلتزم فيها الياء قبل
الميم وأولها :

إذا شئت فاندبني إلى الرّاح وانعني
إلى الشّرب من ذي خِلةٍ ونديم
كما التزم الواو قبل الياء في اثنين وأربعين بيتاً أولها :

لنا أبداً بثّ نُعانيه في أروى
وحزوى وكم أدتلك من لوعة حُزوى

وليس يلزمه ذلك إن كانت الياء روياء^(١) كما يقول أبو العلاء .
وقد عرف ابن الرومي بكثرة لزومه لما لا يلزم وبدا لديه هذا اللزوم بصورة
واضحة أطول نفسه وكثرة عدد أبيات قصائده . ففي قصيدته التي مطلعها :

شاب رأسي ولات حين مشيب
وعجيب الزمان غير عجيب
التزم الياء قبل الباء في أبيات القصيدة كلها وعددها مائة وستة عشر بيتاً، كما التزم
الواو قبل الباء أيضاً في قصيدته التي مطلعها .

سيّدى أنت شاخص مصحوب
وضياعي إليكم منسوب

(١) راجع اللزوميات : ص ٤١ ، سليم الجندى ص ٢٠٣ ١١٤٣

وعدد أبياتها مائة وواحد وخمسون بيتا . بل إننا نجد يلتزم أحيانا حرفين قبل حرف الروى ، فيلتزم الفاء قبل الألف والهمزة فى ثمانية أبيات أولها :

سَبَّحْتَ نِعْمَةً وَدَامَ صَفَاءُ
وَوَقَاكَ الْحَوَادِثَ الْكَفَاءُ

وإن كان أحيانا لا يلتزم بالحرفين بل يعدل عن الحرف السابق للألف فيأتى بغيره مثلما فعل فى قصيدته التى مطلعها :

لا استزِيدُ لقاسمٍ
من رَبِّهِ غَيْرَ الْبَقَاءِ

لذى يحىء بعد البيت العاشر بالقاء بدلا من القاف .

يقول ابن رشيق القيروانى (ت ٤٥٦ هـ) (١) .

« وكان ابن الرومى خاصة من بين الشعراء يلتزم ما لا يلزمه فى القافية ، حتى أنه كان لا يعاقب بين الواو والفاء فى أكثر شعره قدرة على الشعر واتساعا فيه . »
ومن ثم فأننا نرى أن أبا العلاء لم يبتدع هذا النوع من البديع ابتداءا بل سبق إليه . وإنما فضله فى هذا الالتزام به ، والتوفر على نظم فيه ، والإكثار من القيود التى يجهد نفسه بها .

يقول سليم الجندى (٢٠ / ص ١١٤٤) :

« تم جاء أبو العلاء ، فالتزم هذا الإعراب ، كما التزم كثيرا من التشديد

(١) ابن رشيق/ المدة ص ١٦٠ - (ط دار الجليل ١٩٧٢) تحقيق محمد الدين عبد الحميد

والتسويق في كل ضرب من ضروب حياته . وهو أكثر الشعراء التزاما في هذا النوع ، وليس في شعراء العربية عامة من نظم ديوانا يحتوى على أحد عشر ألف بيت يلتزم في جميعها ما لا يلزم غيره . وفيه قصائد يبلغ عدد أبياتها أكثر من تسعين بيتا . وابن الرومي أتى بأبيات أكثر من هذا ، إلا أنه التزم فيها حرف الردف كما رأيت ، :

فأبو العلاء إذ يكثر من القيود واللتزميات ويراعيا دائما في شعره ، فأحيانا يلتزم حرفا واحدا ، وأحيانا أخرى يلتزم حرفين ، وطورا يلتزم ثلاثة أحرف وطورا آخر يلتزم أربعة أو خمسة أحرف (١) .
يلتزم الحرف فيقول :

أرواحنا معنا وليس لنا بها

عِلْمٌ فكيف إذا حَوَّتْها الأقبُرُ

فيأتى بالباء دائما قبل الراء في القصيدة

ويلتزم الحرفين فيقول :

مَنْ يُوقَ لَا يُسْكَلَمْ وَإِنْ عَمَدَتْ لَهُ

نَبْلٌ تُغَادِرُ جِسْمَهُ كَالْقُنْفُذِ

فيأتى بالنون والفاء قبل الدال في القصيدة كلها .

ويلتزم ثلاثة أحرف فيقول :

كُلُّ وَاشْرَبَ ، النَّاسُ عَلَى خِبْرَةٍ

فَهُمْ يَمْرُونَ وَلَا يَغْذُبُونَ

(١) راجع اللزوميات وسليم الجندى في نفس الموضع .

آتيا بالذال والباء والواو قبل النون .

ويلتزم أربعة أحرف فيقول :

إِذَا دَارَتْ الكَأْسُ فِي دَارِهِمْ

فقد رحل الدِّينُ عن دَارِهِمْ

مضيقاً على نفسه بالإتيان بالذال والالف والراء والهاء قبل حرف الروى

في القصيدة كلها .

ويلتزم خمسة أحرف فيقول :

يَا أُمَّةً فِي الثُّرْبِ هَامِدَةً

تَجَاوَزَ اللهُ عَنْ سَرَائِرِكُمْ

ملتزماً بالإعانة في الإتيان بالراء والالف والهمزة والراء الثانية والسكاف قبل حرف الروى في كافة الآيات . وهذا لم يتأت لأحد قبله ولا بعده^(١) فضلاً عن أن ديوانه ينتظم حروف المعجم كلها مدلاً في مقدمته بمعرفته بعلم القافية فيذكر حروفها وحركاتها وعيوبها . وقد رتب نظمه على مائة وثلاثة عشر فصلاً وجعل لكل حرف من حروف الهجاء عدا الالف — أربعة فصول وفقاً لحالات الروى ضمّاً وفتحاً وكسراً أو دون حركة (أى بالسكون) ، جاعلاً للالف فصلاً واحداً

(١) هذا ما أعلمه إلا أنني وجدت لدى مصطفى صادق الرافعي بتاريخ آداب العرب ٣ - ص ٣٧٧ أن عبد العزيز بن قاضى حماة قصده أيضاً . يقول الرافعي : « ولم نعرف بعد المعرى من تكلف تأليفاً مستقلاً في لزوم ما لا يلزم ، إلا ما وقفنا عليه في ترجمة عبد العزيز ابن قاضى حماة من فوات الوفيات ؛ وقد توفي سنة ٦٦٢ هـ . فقد قال فيه الشيخ صلاح الدين الصفدى : « لا أعرف في شعراء الشام بعد الخمسة من نظم أحسن منه أو لا أجزل ولا أنصح ولا أسنن ولا أكثر ، فإن له في لزوم ما لا يلزم مجلداً كبيراً » .

إذ أنها لا تأتي إلا ساكنة . وبها تتم فصول الكتاب مائة وثلاثة عشر ، لأن الحروف غيرها ثمانية وعشرون حرفاً لكل أربعة فصول . ابتداء كتابه بالهمزة ، ففصولها الأربع مثلاً بالالف ولها فصل واحد وأتى بعدها بالباء وسائر حروف الهجاء على الترتيب جاعلاً لكل فصولاً أربعة . وقد احترس عند فصل الألف بقوله :

« هذا الفصل يحتمل وجهين ، أحدهما : أن يكون على ما رتبته ، والآخر : أن يكون الرومي ما قبل الألف ، ويكون الألف وصلاً » (١) .

ويعلق سليم الجندى (٢) على ذلك بقوله :

« وهذا صحيح ، إلا أننا إذا جعلنا الرومي ما قبل الألف ، لم يبق في الأبيات لزوم ما لا يلزم قبل الحرف الذي قبل الألف حرفاً آخر في جميع أبياته بل جاء فيها مثل قوله :

قضى الله أنَّ الآدميَّ مُعَذَّبٌ

إلى أن يقولَ المالمون به قَضَى

فَهَيَّ وِلَاةَ الْمَيِّتِ يَوْمَ رَحِيلِهِ

أَصَابُوا تَرَانِمًا واستراح الذي مَضَى

فإننا إذا جعلنا الألف وصلاً ، والضاد التي قبلها روياء ، لم يبق في البيتين لزوم ما لا يلزم ، لأن الحرف الذي قبل الضاد في البيت الأول قاف ، وفي الثاني ميم . فتأمل .

(١) اللزوميات وسليم الجندى .

(٢) سليم الجندى : ص ٢٠٤ س ١١٧٤

وقد التزم أبو العلاء في لزومياته بما لم ينبه عليه وإن كان لم ينب عن بعض المحررين، إذ يرى دكتور عبد الوهاب عزام^(١) أنه التزم بدوائر التحليل على نفس ترتيب التحليل لها .

ينقل سليم الجندى عنه فيقول :

« وزعم بعض المعاصرين أن أبا العلاء رتب الكتاب ترتيباً آخر ولم ينب له، وذلك أنه جعل الأوزان في كل فصل مرتبة على ترتيب الدوائر والأبجد عند العروضيين ومراده بذلك أن أبا العلاء إذا نظم في الحرف المتحرك بالضم مثلاً أبيتاً من أبجد متعددة ، فإنه يرتب الأبجد في كتابه على حسب ترتيبها في دوائر العروض ، فيذكر الطويل أولاً ، ثم البسيط ، ثم الوافر ، فالكامل ، فالهزج ، فالرمل إلى آخر البحور^(٢) .

ولكن الجندى يشكك في صحة هذه الملحوظة فيقول :

« ويظهر للتأمل في (لزوم ما لا يلزم) أن هذا الترتيب لم يلتزمه أبو العلاء في جميع كتابه ، ولو التزمه لنبه له ، وإنما وقع كثيراً في بعض الفصول^(٣) . »
ثم يقوم بالتدليل على صحة اعتراضه بما ورد باللزوميات مخالفاً لترتيب دوائر العروض .

وعلى أيّ فاعتراض سليم الجندى على ما جاء به دكتور عبد الوهاب عزام لا ينفي أن التزام أبي العلاء بترتيب الدوائر العروضية ينتظم أغلب اللزوميات ولم ينب عن ذلك إلا المواضع التي نبه إليها سليم الجندى . وهي تكاد تعد على أصابع اليدين^(٤) .

(١) كلمة ألفاها في المهرجان الألفى لأبي العلاء ص ٢٥٢ من المهرجان الألفى في المجموع العلمي في دمشق .

(٢) سليم الجندى : ص ٢ ص ١١٤٨

(٣) راجع سليم الجندى : ص ٢ ص ١١٤٩ — ١١٥٠

٣ — علماء البلاغة والقافية :

وقد عنى علماء البلاغة فيما عنوا بدراسة الألوان البلاغية التي تنشأ عن القافية حينما يضاعف الشاعر من موسيقى البيت الداخلية ، فيأتى بالالفاظ المسجوعة أو يوازن بين مصراعى البيت وجزأيه أو يكرر اللفظ أو يوضع المعنى بما يريده جمالا وبني بالقافية .

وقد عدد أبو هلال العسكري (١) كثيراً من هذه المحاولات فذكر الترميص والتشطير والمجاورة والتعطف والإبغال والتوشيح ورد الإعجاز على الصدور والتطريد .

١- فالترميص من قولهم : رصعت العقد ، إذا فصلته .

وهو أن يكون حشو البيت مسجوعاً . ومثاله قول امرئ القيس :

مَلِيْمُ الشَّظِي عَبْلُ الشَّوَى شَنِجُ النِّسَا

له حجباتٌ مُشْرِفاتٌ على الفَالِ (٢)

وقوله أيضاً :

فَتَوْرُ الْقِيَامِ قَطِيعُ الْكَلَا

م تَفْتَرُّ عَنْ ذِي غُرُوبٍ خَيْرِ

وقول أوس بن حجر :

جُشًا حَنَاجرُها ، عُلْمًا مَشَافِرُها

تَسْتَنُّ أَوْلادُها في قَرَقَرٍ صَاحِي (٣)

(١) كتاب الصناعتين .

(٢) الشظي : عظم لازق بالذراع . والشوى : اليسدان والرجلان ، والنسا : عرق في الفخذ ، والحجبات : رموس عظام اليرين . والعالى : اللحم على الورك .

(٣) الجش : جمع أجش ، وهو العليظ الصوت . والعلم : جمع أعلم وهو المشقوف الشفة العليا

وقول النمر بن تولب :

طَوِيلُ الذَّرَاعِ قَصِيرُ الْكَرَاعِ
يَواشِكُ بِالسَّبَبِ الْأَغْبَرِ
وقول الأفره الأودي :

سُودٌ غَدَائِرُهَا بُلْجٌ مُحَاجِرُهَا
كَأَنَّ أَطْرَافَهَا لَمَّا اجْتَلَى الطُّنْفُ^(١)

وقول العجير السلولى :

حُمُ الذَّرَى مَرْسَلَةٌ مِنْهَا الْعَرَى
وقول الخنساء :

خَامِي الْحَقِيقَةِ ، مَحْمُودُ الْخَلِيقَةِ مَهْـ
دَى الطَّرِيقَةِ ، نَقَّاعُ وَضَرَارُ
جَوَابُ قَاضِيهِ ، جَزَارُ نَاهِيهِ
عَقَادُ أَلْوِيَةِ ، لِلخَيْلِ جَرَارُ
وقول أبي صخر المذلى :

وَتَلَكْ هَيْكَلَةٌ خُودٌ مُبْتَلَةٌ
صَفَرَاءُ رَتَبَةٍ فِي مَنْصَبٍ سَنَمٍ^(٢)

(١) الطنف : السنور .

(٢) الخود ، الشابة . والمبتلة المستنة الخلق .

وقول أبي المثلث :

حامى الحقيقة ، نَسَّالَ الوَدِيقَةَ مِ

تَاقُ الوَسِيقَةَ لَا نَكْسَ وَلَا وَا^(١)

وقول ابن الرومي :

حوراء في وَطْفٍ قَنَوا في ذَلْفٍ

لَفَاءُ في هَيْفٍ ، هَجَزاءُ في قَبَبٍ^(٢)

ويستحسن أبو هلال العسكري الترصيع إذا اتفق في موضع أو موضعين من القصيدة ، أما إذا كثر وتوالى فهو تكلف وتعسف عنده وليس من تأليف للبلغاء ونظم الفصحاء^(٣) .

ب- والتشطير هو توازن المصراعين والجزأين وتعادل أقسامهما مع قيام كل واحد منهما بنفسه ، واستغنائه عن صاحبه . ويذكر أبو هلال مثالا لذلك قول أوس ابن حجر .

فَتَحَدَّرْكُمْ عَبَسُ^١ إِلَيْنَا وَعَامَرُ^٢

وَتَرْفَعُنَا بَكَرُ^٣ إِلَيْكُمْ وَتَغْلِبُ^٤

(١) نَسَّالَ : أى ينسل في الوديقة وهى شدة الحر . والمتاق الذى يطرد الطريدة .
الوسيقة : القطعة من الإبل .

(٢) الوطف : كثرة شعر الحاجبين . والقنا : ارتفاع الأنف . والذلف : صفر الأنف . واستواء الرقبة . واللفاء : الضخمة الفخذين . والقبيب : دقة الحصر .

(٣) راجع الصناعتين : ص ٣٩٠ - ٣٩٤

وقول ذى الرمة :

أَسْتَحْدَثَ الرِّكْبُ مِنْ أَشْيَاعِهِمْ خَبْرًا
أَمْ رَاجِعَ الْقَلْبَ مِنْ أَطْرَافِهِ طَرِبُ
وقول البحتري :

شوقٍ إِلَيْكَ تَفِيضٌ مِنْهُ الْأَدْمَعُ
وَجَوَى إِلَيْكَ تَضَيِّقٌ عَنْهُ الْأَضْلَعُ
وقول أبي تمام :

أَحَاوَلْتُ إِرْشَادِي فَعَقَلِي مَرْشَدِي
أَوْ اسْتَمْتِ تَأْدِيبِي فَدَهَرِي مُؤَدِّبِي
وقول البحتري أيضا :

فَقِفْ مُسْتَعِدًّا فِيهِمْ إِنْ كُنْتَ عَاذِرًا
وَسِرُّ مُبْعِدًّا عَنْهُمْ إِنْ كُنْتَ عَاذِلًا^(١)

جـ- والمجاورة : تردد لفظتين في البيت مع وقوع كل واحدة منهما بـجوار
الأخرى أو قريباً منها . ويشترط أبو هلال ألا تكون إحداها لغواً لاحتياج إليه
ومثل لها بقول علقمة :

وَمُطْعَمُ الْفُنْمِ يَوْمَ الْفُنْمِ مُطْعَمَهُ
أَنْى تَوَجَّهَ وَالْمَعْرُومُ مَعْرُومُ

وقول أبي نمام :

وما ضيقُ أقطارِ البلادِ أضافي
إليك ، ولكن مذهبي فيك مذهبي
وقول مسلم بن الوليد :

أنتك المطايا تهتدي ببطية
عليها فتى كالنصل يؤنسُه النصل^(١)
ـ والتعطف : د أن تذكر اللفظ ثم تكرره ، والمعنى مختلف ، (٢)
وينى أبو هلال زعم أن امرأ القيس أول من ابتداء في قوله :

ألا إننى بالٍ على جملٍ بالٍ
يسوقُ بنا بالٍ ويتبعنا بالٍ

ويقول : د وليس هذا من التعطف على الأصل الذى أصلوه ، وذلك أن الالفاظ
المكررة في هذا البيت بمعنى واحد يجمعها البلى فلا اختلاف بينهما وإنما صار كل
واحد منها صفة لشيء فاختلفت لهذه الجهة ، لا من جهة اختلافها في معانيها ، .

ومثل للتعطف بقول الشماخ :

كادت نسا قطنى والرحل إن نطقت
حمامة فدعت ساقا على ساقٍ

(١) راجع الصناعتين : ص ٤٣١ - ٤٣٣

(٢) كتاب الصناعتين : ص ٤٣٨

ويُفسر التعطف في البيت بقوله ، أى دعت حمامة ، وهو - ذكر القهارى
ويسمى الساق عندهم — على ساق شجرة .
ومنه قول أبي تمام :

السيفُ أصدقُ أنباءٍ من الكتبِ

في حِدِّهِ الحدُّ بين الجدِّ واللعبِ^(١)

٥- الإيغال : من أوغل في الأمر إذا أبعد الذهاب فيه ، وهو أن تستوفي معنى
الكلام قبل البلوغ إلى مقطعه ، ثم تأتى بالمقطع فتزيد معنى آخر يزيد به وضوحاً
وشرحاً وتوكيداً وحسناً^(٢) .

ويسوق أبو هلال تفسيراً له عن الأصمعي حين سألته التوزى ، من أشعر
الناس ؟ فقال : من يأتى بالمعنى الخسيس فيجعله بلنظه كبيراً ، أو الكبير فيجعله
بلنظه خسيساً ، أو ينقضى كلامه قبل القافية ، فإذا احتاج إليها أفاد بها معنى .
قال : قلت : نحو من ؟ قال : قول ذى الرمة حيث يقول :

قِفِ الميسَ في أطلال مَيِّهِ فاسألِ

رُسوماً كأخلاقِ الرِّداءِ السلسلِ

فتم كلامه وبالرداء ، قبل المسلسل ثم قال (المسلسل) ، فزاد شيئاً بالمسلسل
ثم قال :

أظن الذى يُجِدِّى عليك سؤالها

دموعاً كتبذير الجُمانِ المُفَصِّلِ

(١) راجع الصناعتين : س ٤٣٨ - ٤٤٠

(٢) كتاب الصناعتين : ص ٣٩٥

فتم كلامه بالجمان ، ثم قال : ، المفصل فزاد شيئاً ، .

قلت : ونحو من ؟ قال :

، الاعنى حيث يقول :

كناطع صخرة يوما ليقطعها

فلم يضرها وأوهى قرنه الوعل

فتم كلامه بـ (يضرها) فلما احتاج إلى القافية قال :

، وأوهى قرنه الوعل ، فزاد معنى .

قلت : وكيف صار الوعل مفضلاً على كل ما ينطح ؟ قال :

لأنه ينطح من قمة الجبل على قرنيه فلا يضره ،^(١).

ويلاحظ أن الإبدال ضرورة للإتيان بالقافية ، وإنما يحسن إذا أضاف معنى جديداً . ولا تخرج الأمثلة التي أتى بها الأصمعي وأبو هلال عن أن تكون إضافة صفة لما سبق ذكره أو تأييداً من التوابع كالبذل أو التوكيد أو غير ذلك أو توضيحاً لما يريد الشاعر التعبير عنه مثل قول امرئ القيس :

كان عيون الوحش حَوْلَ خِباثتنا

وأرحلنا الجَزْعُ الذي لم يُثَقِّبْ

قال أبو هلال : ، قوله ولم يثقب يريد التشبيه توكيداً ، لأن عيون الوحش

غير مثقبة ،^(٢).

(١) كتاب الصناعتين : ص ٣٩٥

(٢) كتاب الصناعتين : ص ٣٩٦

(و) والتوشيح أو التبيين ، هو أن يكون مبدأ الكلام يبنى عن مقطعه ، وأوله يخبر بآخره ، وصدوره يشهد بعجزه حتى لو سمعت شعرا ، وعرفت رويته ، ثم سمعت صدر بيت منه وقفت على عجزه قبل بلوغ السماع إليه .

وهذا النوع إنما يدل على قدرة الشاعر وتمكنه من الإفصاح عما يريد فتاتي قوافيه بلا معاناة أو تكلف . ويقول أبو هلال ، وخير الشعر ما تسابق صدورهم لعجازه ومعانيه ألفاظه مسابقة فتراه سلساً في النظام ، جارياً على اللسان ، لا يتنافى ولا يتنافر كأنه سيكة مفرغة ، أو وشى منمنم ، أو عقد منظم من جوهر متشاكل (١) متمكن القوافي غير قلقة وثابتة غير مسرجة ، ألفاظه متطابقة ، وقوافيه متوافقة ، ومعانيه متعادلة . كل شيء منه موضوع في موضعه ، وواقع في موقعه ، فإذا نقص بناؤه ، وحل نظامه وجعل ثراً ، لم يذهب حسنه ، ولم أبطل جودته في معناه ولفظه ، فيصالح نقضه لبناء مستأنف ، وجوهره لنظام مستقبل .

وقد مثل له بقول الراعي :

وإن وُزِنَ الحَصَى فوزنت قَوْمِي

وجدتُ حَصَى ضَرِيبتَهُم رَزِينَا

ويلحق فيقول : ، إذا سمع الإنسان أول هذا البيت وقد تقدمت عنده قافية القصيدة استخرج لفظ قافيته ، لأنه عرف أن قوله (وزن الحصى) سيأتي بعده (رزين) لملتين : إحداهما أن قافية القصيدة توحيه ، والأخرى أن نظام البيت يقتضيه لأن الذي يفاخر برجاحة الحصى يفنى أن يصفه بالوزانة .

كما مثل له بقول البحترى .
فليس الذى حالته بمحمل

وليس الذى حرّمته بحرام

وهو عنده من عجيب التوشيح ، وذلك أن من سمع النصف الأول عرف
الآخر بكالهِ (١) .

(ز) ورد الإعجاز على الصدور:

هو موافقة آخر كلمة فى البيت (كلمة القافية) كلمة وردت به سابقة لها . وهو
ينقسم إلى أنواع ثلاثة :

الأول : ما يوافق (كلمة القافية) آخر كلمة فى النصف الأول منه ومثل له
بقول عنتره :

فأجبتها إن المنية منهل
لا بد أن أسقى بذلك المنهل
وقول جرير :

زعم الفرزدق أن سيقتل مريما
أبشّر بطول سلامة يا مريع

الثانى : ما يكون فى حشو الكلام ثم فى فاصله . ومثل له بقول امرئ القيس
إذا المرء لم يخزن عليه لسانه

فليس على شيء سواه بخزان

وقول زمير :

ولأنت تفرى ما خلقت وإمـ

ضُ القومِ يخلقُ ثم لا يفرى

الثالث : ما يوافق أول كلمة منها آخر كلمة في النصف الأخير (كلمة القافية)

ومثل له يقول الشاعر :

سريعُ إلى ابن العمِّ يَلَطِّمُ وجههـ

وليس إلى داعى الوغى سريع

ويقول ابن الأسلت :

أسمى على جُلِّ بنى مالك

كُلُّ امرئٍ فى شأنه ساعـ

وقد ألحق بهذه الأنواع نوعاً رابعاً يقع فى حشو النصفين مثلاً له يقول

النمر بن تولب :

يودُ الفتى طولَ السلامةِ والغنى

فكيف ترى طولَ السلامةِ يَفعلـ

(ح) والتطريد :

• هو أن يقع فى أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية فى الوزن فىكون

كالطراز فى الثوب ، ومثل له فيما مثل يقول أحمد بن أبى طاهر :

- ١١٦ -

إذا أبو قاسم جادت لنا يده
 لم يُحمد الأجودان : البَعْرُ والمَطَرُ
 وإن أضاعت لنا أنوارُ غُرَّتِه
 تضائل الأنوران : الشمسُ والقمرُ
 وإن مضى رأيه أو حَدَّ عَزْمَتِه
 تأخر الماضيان : السيفُ والقدَرُ
 من لم يكن حَدِرًا من حَدِّ صَوْلَتِه
 لم يدرما المزعجان : الخوفُ والحَدَرُ
 فالتعريض في قوله « الأجودان » ، « الأنوران » ، « الماضيان » ، و « المزعجان » ،

ضرائر القافية

إذا ما نظرنا إلى عدد الكلمات التي يتكون منها سطر الشعر عادة ، لوجدنا أنه في الأبحر القصيرة يتكون من أربع كلمات ، إذا كان مكوناً من ثلاث تفعيلات . أما في الأبحر الطويلة التي تتكون من شطرتين ، فعدد الكلمات يتراوح فيها من ثمان إلى عشر كلمات .

ولذلك فإن على الشاعر في الأبحر القصيرة أن يأتي بالقافية بعد كل ثلاث كلمات أي في السكعة الرابعة . وهو أمر عسير ، وكثيراً ما يضطر إلى استعمال ما ليس بجائر لغوياً أو نحوياً ، ولذلك أيضاً فإن ضرائر القافية في الأبحر القصيرة . وأم ما يمثلها الرجز — أكثر بكثير من نظائرها في الأبحر الطويلة ، وخاصة إذا كان الرجز من تفعيلتين مثلاً .

يضطر الشاعر لتغيير تركيب الجملة ولاختصار الكلمات أو إضافة حرف أو أكثر إليها أو تغيير نطقها أو لتغيير الأصوات اللغوية في الروى ، أو تغيير كيتها . كذلك فإن الشاعر ليس حراً من الناحية اللغوية ، فإذا كانت القافية رويها مكسور وجب عليه أن يأتي بعد كل ثلاث كلمات بكلمة في حالة الإفراد مجرورة أو مضافة ، وفي حالة التثنية مرفوعة ، أو أمر للفرد . وإذا كان صوت الروى مفتوحاً وجب أن تكون كل رابع كلمة مفرداً اسماً منصوباً أو جمع تكسير منصوباً أو جمع مذكر سالماً منصوباً . ويمكن أن يأتي بالفعل أيضاً ، ولكن يجب

(١) راجع ضرائر الشعر ، لأبي عبد الله محمد بن جعفر التيمي ، تحقيق د . رغول ملام . ود . مصطفى هدارة — منشأة المعارف ، وأولان ص ٦١ وما يليها ، وبلوخ ص ٢ من كتاب Vers n. Sprache .

أن يكون فعلاً ماضياً مسنداً للغائب أو المخاطب المفردين أو للثنى أو جماعة الإناث أو يكون مضارعاً منصوباً مسنداً للفرادة المخاطبة أو الغائب أو المخاطب المفردين أو جماعة الإناث . وإن كان المضارع في حالة الرفع أمكن أن تأتى جميع التصاريح عدا الأفعال الخمسة أو Apokopas (أى بالوقف والتسكين) المسند للثنى والمخاطبات والغائبات ، وإذا كان الفعل مؤكداً أمكن أن تأتى كل صيغة المضارعة المثناة والجمع والمخاطبة المفردة .

أما القافية التى رويها مضموم فلا يأتى معها إلا الاسم المرفوع أو الفعل الماضى المسند للتكلم وجماعة الغائبين . وفى المضارع المنصوب معظم حالات الإسناد للفرد وجمع المتكلمين . وفى حالتى الرفع أو الوقف بالتسكين المسند للمخاطبين والغائبين وأمر المخاطبين (١) .

وإذا كان الروى ساكناً فإن حرية الشاعر تصبح غير مقيدة ، لأن معظم السكلمات يمكن أن تأتى فى القافية طالما كان الاسم أو الفعل ينتهى بحركة قصيرة . وإذا كانت السكلمة تنتهى بالياء المفتوحة والنون ، وجب أن يأتى الشاعر بعد كل ثلاث كلمات باسم مثنى أو بفعل ناقص فى صيغة المضارع مسند لجماعة الإناث ، كما يمكنه استعمال بعض السكلمات المنتهية بالياء والنون مثل عين ، دين ، لون ، وجاء مثل هذا بالرجز :

قد خِفْتُ أن يحضرنا المصريين
وترك الدينَ علينا والدين
زحف من الخيفين بعد الزحفين
من كل سفهاء لقفى والنحدين

ملمونة تسليخ لونا عن لون
 كأنها ملتفة في بردين
 تنحى على الشمراخ مثل الفأسين
 أو مثل منشارين حديد الحرفين
 أَنْصَبَهُ مُنْصَبُهُ فِي قُحْفَيْنِ^(١)

ورؤية أرجوزة من أربع وتسعين بيتا (رقم ٣٢) تنتهي القافية فيها بالتاء المفتوح ما قبلها وخروجها ياء . لذا وجب أن تكون كلمة القافية اسماً أو مصدراً للزيد على وزن فاعل ، افعل ، انفع ، افعل ، استفعل ، أو اسم فاعل للمجرد الناقص ، وأن يتكرر ورود الاسم الذي جاء مرة في حالة الجر في المواضع المشابهة مرة أخرى .

كما استعمل رؤية التعبير بالاسم بصفة تكاد تكون مطلقة dominiert وكانت صيغ الفعل لديه نادرة .

أما قصيدته التي تنتهي قافيتها بالتاء المسبوقة بالكسرة وخروجها واو (رقم ١٠) والمكونة من أربعة وسبعين بيتا ، فإن صيغ الأفعال الناقصة المسندة للفرد في صيغة الماضي كثيرة ، كما استعمل صيغة فعل النادرة الاستعمال^(٢) مثل الخريت ، شَيْتٌ ، البريت^(٣) .

(١) نوادر أبي زيد ٤٨ ، أراجيز ٧٩ : وجاء بالمؤتاف ١٦٠ وباللسان ج ١ - ١٤٤ ولأبي ميمون النضر بن سلمة الجلي بيمون الأخبار ج ١ - ١٥٦ رجز آخر ينمى القافية .

(٢) راجع بارت عن الاسم ص ٥١ ، ١٩٧

(٣) راجع أيضا رقم ١٦ - أولمان - ص ٦٣

وتتمثل الصعوبة ولا شك في قصيدة العجاج ذات المائتي بيت (رقم ٤٠)
والتي تنتهى قافيتها بإياء المكسور ما قبلها وخروجها الضمة وقصيدة رؤية
ذات المائة والثلاث والأربعين بيتاً والتي تنتهى قافيتها بإياء المكسور ما قبلها
وخروجها الكسرة ، لأن كل رابع كلمة يجب أن يكون ملحقا بها ياء النسبة .

فاختيار الكلمات إذا متوقف على القافية وقد يضطر الشاعر للاستعانة بكلمات
غريبة أو كلمات فارسية للتخلص من هذا المأزق . وما أكثر الكلمات الفارسية
التي استعملها رؤية في أراجيزه مثل هفتقن (١) ، شهرقن (٢) ، حشتقن (٣) ،
رزدقن (٤) ، زنيق (٥) ، بروقن (٦) ، خندقن (٧) .

ويلاحظ هذا أيضاً لدى العجاج ، فقد استعمل — كما نحصي في ديوانه —
خمس عشرة كلمة فارسية جاءت كلها بالقافية وهي : الأرنديج ، برخوا ، البرديج ،
البهريج ، الرهوج ، التسبيج ، السمرج ، الصانك ، العفر ، فرخوا ، الفندج
ماوسرجيس ، نيوك ، النيزك ، اليرندج .

وقد لاحظ الأصمعي أن هذه الكلمات فارسية الأصل ، وإن كانت قد وضعت
في قالب عربي لتصلح أن تجيء في موضع القافية .

فكلمة اليرندج التي جاءت في أرجوزته التي مطلعها : (رقم ٣٣ — ص ٢٤٨)

ما هاج أحزاننا وشعجوا قد شجبا

(١) أرجوزة رقم ٥٠ — هفتكى = أسبوعى .

(٢) رقم ٥٧ — أو شامرك = ويرد تاجى .

(٣) رقم ٥٨ أى خشتك = بئقة أو وصلة بحجر الرمال .

(٤) رقم ٦٢

(٥) رقم ٩٣

(٦) رقم ٩٩ = أو يرواق = زهر أبيض أو قرقل أو أسفر .

(٨) رقم ١٦٧ من الأصل الفارسي . كنده = خندق .

—١٢١—

لم تكن الكلمة الفارسية الوحيدة بالارجوزة فقد قال أيضا :

كالحبشيّ التف أو تسبجا

وينقل الشارح عن الأصمعي :

« قال : التسليج ثوب من صوف تلبسه الجوارى ، مثل البقيرة ، قيص
ليس له كان ، وإنما هي شي بالفارسية . »

والحق أن كلمة (شي) بالفارسية لا تعنى هذا على التحديد ، إنما هي كلمة
(شب) بمعنى ليل وأضيف لها باء النسبة أى أن شي بمعنى ليل كما جاء بمعجم (حليم)
ويلاحظ هنا أيضا كيف تحول شي إلى سبج ثم اشتق منها تسبج .
يقول المعاج :

كأنه مُرولٌ أرندجا

« والأرندج : جلود يعمل منها الخفاف ، يقال لما يرندج ، وهو أعجمي
قد أعرب ، .
ولم أجده بالمعجم .

ويقول في نفس الارجوزة :

كما رأيت في الملاء البردجا

ويقول الشارح :

« وقوله البردج : هو السبي وهو بالفارسية برده ، فأعربه ، . وهذا حق
فكلمة برده بالفارسية تعنى العبد أو الأسير ، ولكن كلمة (بردج) أيضا بنفس
المعنى ، أى أن الشاعر لم يتصرف في الكلمة إلا باخضاعها للنصب على المفعولية .

ويقول أيضا :

عكف النبط يلعبون الفرجا

يقول الفارح :

« والفنرج : لعبة يقال لها البنجكان ، وهي فارسية أعربت . ، ولم أعر على
الكلمة بالمعجم .

وقد تعرض الجاحظ لمثل هذا بالبيان والتبيين فقال (١) :

« وقد يتملح الاعراب بأن يدخل في شعره شيئا من كلام الفارسية كقول
المهاني للرشيد في أرجوزته التي مدحه فيها :

من يلقه من بطل سرند

في زعنفة محكمة بالسرد

يجول بين رأسه والكرد^(٢)

ويقول فيه أيضا :

لما هوى بين غياض الأسد

وصار في كف الزبر الورد

آلى يذوق الدهر آب سرد^(٣)

(١) ١٠ - م ١٣١

(٢) السرد = الدرع جيدة النسيج ، الكردي = العنق .

(٣) آب سرد = الماء البارد .

وكقول الآخر :

وولهنى وقمُ الأُسنة والقنا

وكافر كُوباتٍ لها عجر قفد^(١)

ولأن اختيار الكلمات متوقف على القافية ، فإن تركيب الجملة أيضاً يتوقف على القافية المختارة . وللأسف لم تجر عمليات إحصائية لعدد الكلمات الغريبة أو الضعيفة في الشعر العربى ، حتى نعرف موضع هذه الكلمات من البيت ، ولكن أولمان^(٢) قام بعمل تجربة على لسان العرب باعتبار أن المعجم اللغوى يجب أن يفسر الكلمات الغريبة فى اللغة . وأحصى الكلمات فى ج ٧ من ص ١١٠ ع ١ حتى ص ١٦٠ ع ١٦٠ وتبين أن هذه الصفحات الخمسين بها ٢١٣ شاهداً منها ١٤٣ من القريض أى ٦٧٪ . وسبعون رجزاً أى ٣٣٪ . وعدد الكلمات بيت القريض عادة ٨ أو ٩ كلمات وعددها فى الرجز ثلاث أو أربع كلمات ، وقد وجد أن الكلمات الغريبة المستشهد بها فى القريض ترد ١٥ مرة فى القافية و ١٢٨ مرة داخل البيت (أى فى كلمات البيت الأخرى خلاف كلمة القافية) ، أما فى الرجز فوجد أن عدد الكلمات المستشهد بها فى القافية (٥١) كلمة على حين أن عدد الكلمات المستشهد بها داخل سطر الرجز ١٩ كلمة فقط .

أى أن بيت القريض لا يضطر الشاعر فيه إلى استخدام الكلمات الغريبة لأن

(١) كافر كُوبات — آلة من آلات الحرب ومنه :

بايدى رجال ما كلامى كلامهم . . يسومونى مردا وما أنا والمرد
ومثل هذا موجود فى شعر العذافر الكندى وغيره . ويجوز أيضاً أن يكون الشعر مثل
شعر الحروشاذ ، وأسود بن أبى كريمة ، كما قال يزيد بن ربيعة بن مفرغ
آب است نبيذ است . . عسارات زبيب است
سمية روسيد است

وعضى الجاحظ فى رواية بعض الأبيات التى وردت بها كلمات فارسية ، ونلاحظ أنها لم تكن كلها للتلميح وإنما كانت حده الكلمات فى بعض المواضع ضرورة للحصول على القافية .

(٢) ص ٦٣ — من كتابه .

أمامه ثمانى أو تسع كلمات يمكنه أن يختار في مجالها، أما في الرجز ، فالكلمات الغريبة موزعة على كل كلمة فيه ، وإن كانت القافية تجذب إليها الكلمات الغريبة ، فلو أن الكلمات الغريبة في أبيات الرجز السبعين وزعت على كلمات سطر الرجز الثلاثة أو الأربعة لوجب أن يكون نصيب القافية منها ست عشرة كلمة ولكن الواقع أنها تأتى على التحقيق (٥١) مرة في كلمة القافية ، فالقافية في الرجز تجذب إليها الكلمات الغريبة أو أنها السبب في استعمال الكلمات الغريبة على التحقيق .

وقد تنبه ابن جني (الخصائص ج ١ ص ٣٢٧) إلى ضرائر القافية والشعر عامة فنجدده يقول :

كثرة ما ورد في أشعار المحدثين من الضرورات كقصر الممدود ، وصرف ما لا ينصرف ، وتذكير المؤنث ونحوه . وقد حضر ذلك وشاهده جلة أصحابنا من ابن عمرو إلى آخر وقت ، والشعراء من يشار إلى فلان وفلان . ولم نر أحداً من هؤلاء العلماء أنكر على أحد من المولدين ما ورد في شعره من هذه الضرورات التي ذكرناها ، وما كن نحوها ، فدل ذلك على رضاهم به وترك تناكرهم إياه .

ويقول في ج ١ — ص ٣٣١ :

ومن طريف الضرورات وغريبها ووحشيتها وعجيبها ما أنشده أبو زيد من قول الشاعر :

هل تعرف الدار بيدياً إنّه
دارٌ لِعَوْدٍ قد تَمَفَّتْ إنّه
فانهِمَّتِ العِينانِ نَسَفَعَتِه
مثل الجَمَانِ جَالٍ فِي سِلْكِيته

— ١٢٥ —

لا تعجبى منا سليمى إنه
إنا لعللون بالشعرنة

... ..

وكذلك ما أنشد أيضاً أبو زيد للرفيان السعدى :

يا إلهى ما ذامه فتأبىة . . . ماء رواء ونعى حويله
هذا بأفواهك حتى تأبىة . . . حتى تروحي أصلاً ثبارية

تبارى العانة فوق الزازية ،

وقد اضطر الشعراء منذ عرف الشعر أيضاً إلى الإقواء وكانوا لا يستنكرونه
وما كانت العرب تستكره أيضاً . وهذا ما ينسب إلى الاخفش أيضاً . فقد ورد
لدى ابن جنى بالمصائص - ١ ص ٢٤٠ .

وأما أبو الحسن فكان يرى ويعتقد أن العرب لا تستنكر الإقواء ، ويقول :
قلت قصيدة إلا وفيها الإقواء ، ويعتدل لذلك بأن يقول : إن كل بيت منها
شعر قائم برأسه . وهذا الاعتلال منه يضحف ويقبح التضمنين فى الشعر .

ويلعل الأستاذ ابراهيم مصطفى - فى إحياء النحو - الإقواء بقوله (ص ٩٥ : ٩٦) :
« وأنت تعلم حرص العرب على الإعراب ، ودقة حسهم به ، وتأديبهم عليه
وتعلم طبيعة الشعر العربى ، وما فيه من قافية ، وما للقافية من أحكام وأن القائل
والإنسجام من أجلى صفاته ، وأدق خصائصه ، فلما تعارضت حركة الإعراب
وحركة للقافية ، استجاب العربى لما هو أولى أن يمثل معناه ، ويصور مراده ،
ولما هو ألصق بطبعه وأدخل فى عرييته ، وهو الإعراب ، .

... ..

وهذا لا يتفق مع الكثير من الشواهد التى وصلت إلينا من الشعر العربى

القديم والتي التزم فيها الشاعر بالمجاورة بغض النظر عن إعراب الكلمة أساساً .
أو اتباع حركة سائر أصوات الروى في القصيدة اضطراباً دون اعتبار لحركة
الإعراب .

إلا أن النحويين قد أزعجوا الشعراء كثيراً في تتبعهم لهم ونقدم إليهم
لعدم حرصهم على قواعد النحو . فنقرأ لدى ابن جني بالخصائص
(١ ص ٢٣٩) .

وقال عمار الكلبى — وقد عيب عليه بيت من شعره فامتعض لذلك —

ماذا لقينا من المستعربين ومن

قياس نحوهم هذا الذى ابتدَعوا

إن قلت قافية بكرا يكون بها

بيتٌ خلاف الذى قاسوه أو ذَرَعوا

قالوا : لحنْتَ ، وهذا ليس منتصباً

وذاك خَفَضَ ، وهذا ليس يرتفعُ

وحرَّضُوا بين عبد الله من حُمُقٍ

وبين زيدٍ فطال الضربُ والوجعُ

كم بين قومٍ قد احتالوا لمنطقهم

وبين قومٍ على إعرابهم طبعوا

— ١٢٧ —

ما كل قولى مشروحا لكم ، فخذوا
ما تعرفون ، وما لم تعرفوا فدعوا
لأن أرضى أرض لا تُشبَّ بها
نارُ المجوس ولا تُبنى بها البيعُ
والخبر المشهور فى هذا للتأبقة ، وقد عيب عليه قوله فى الدالية المجرورة
وبذاك خبرنا الغراب الأسود
فلما لم يفهمه أتى بمغنية فنتته:

من آل مية رائج أو مفتد
عجلان ذا زادٍ وغير مزودٍ
ومدت الوصل وأشبعته ، ثم قالت :
وبذاك خبرنا الغرابُ الأسودُ
ومطلت وار الوصل ، فلما أحسَّ عرفه واعتذر منه وغيره — فيما يقال —
إلى قوله :

وبذاك تنعاب الغراب الأسودُ
وقصص الفرزدق مع عبد الله بن أبي اسحاق كثيرة ومعروفة .

١ ... ضرائر القافية واختيار السكلمات :

كثيراً ما يعجز الشاعر — إذا كانت قصيدته طويلة ، وبالرغم من التيسيرات المعجمية إن افاد منها — في أن يجد السكلمة المناسبة للقافية ، فيضطر إلى استعمال كلمة قد لا تنفي بالمعنى أو ينحت كلمة أخرى أو يشتق غيرها فيجمع جمع تكسير غير مألوف أو يضع حركة مكان أخرى أو قد يغير في بناء الجملة . ويتضح هذا العناية أكثر ما يتضح في الرجز وإن كانت هذه الظاهرة تظهر أيضا بسائر الهجور ولكن ليست بنفس الصورة .

ويلاحظ أن البحر الذي ينظم فيه الشاعر يفرض عليه إلى حد ما اختيار كلمات على أوزان معينة في القافية ، وذلك وفقا للتفعيلة الأخيرة في الرجز أو في بيت القريض .

بل أكثر من ذلك — كما يلاحظ ألمان^(١) — فإن العروض أيضا له أثر على اختيار وزن السكلمة، فوزن فعال صالح جداً للرجز ، وإن جاءت كلمات على هذا الوزن في غير الرجز . فلكلمة عظامر مع مؤنثها عظامرة (كبير ، قوى) وصفا للابل خاصة وردت كثيراً في الشعر ، وردت لدى النابغة^(٢) والأصمعي^(٣) بمجموعة أشعار العرب وليد^(٤) . وجلجل أيضا وهو موضع معروف^(٥) . ولآبي العلاء المعري في الفصول والنايات (ص ١/٢٤٢) فصول في السجع تنتهي بالكلمات (تكاؤز العود ، الضارز) ، ولكن استعمال هذا الوزن في الرجز كثير لدرجة ملحوظة ، بل أحيانا لا توجد بعض الالفاظ التي على هذا الوزن إلا في الرجز .

(١) أمجات عن الرجز — ص ٦٤ وما يليها

(٤) ١/١٢ أسفل

(٣) ٣/٨

(٢) ٩/١٩

(٥) راجع ياقوت بمجم البلدان

وأحياناً تحرف أسماء الأعلام لتصير على هذا الوزن ، فثلاً ، خندف ، تصيح ، خنداف ، (رؤية ٤٧/٣٩) .

كذلك نجد بالرجز كلمات على أوزان أخرى مثل فمال وفعلال وفعلول وفمال . وبالرغم من تطويع الكلمات - كي تصح صالحة للوزن أو القافية ، إلا أن الشاعر كثيراً ما يضطر إلى حيل أخرى للحصول على القافية وخاصة في الرجز الثنائي أو الثلاثي النفعيلة ، فتجده يلجأ إلى التضمين مثلاً كما في قول العجاج .

فأصبحت عن وصلها كأن لم^(١)
تعلم به آونة وتعلم

وكذا في قوله :

وهو الذي أتقذني من قبل أن
أكون في ظلمات قبر مرتين

وجاء في شعر عمر بن الجوح^(٢) نماذج شاذة للغاية ، وأكثر شذوذاً أن ينتهي البيت في منتصف الكلمة مثل :

قد وعدتني أم عمرو أن ت^(٣)
تدهن رأسي وتقليني و
وتمسح القنفاء حتى تلت

(١) ٣٦/٣٥ . لم ترد في أرجوزته (بالديوان) التي مطلعها : يطاول الليل على من م يم
ص ٢٧٧ - ٢٨٨ أو أرجوزته التي مطلعها : زل بنو الموام عن آل الحكم . ص ١١٦ - ١١٧
(٢) ابن هشام ١٢/٣٠٤ ، لم ترد في أرجوزته بالديوان : إن التواني قد عني عني
ص ١٨٤ - ١٩٠

(٣) الوساطة للجرجاني ٥٠ ، اللسان ج ١ - ١٦٤ ؛ ب ٩ ؛ ج ٩ - ١٢٩٢
(م - القافية)

ويقول ابن جنى بالخصائص معلقاً على هذا : ج ١ ص ٢٩٠

« فإنما جاز لضرورة الشعر ، ولأنه أيضاً قد أعاد الحرف في أول البيت الثاني ، فجاز تعليق الأول بعد أن دعه بحرف الإطلاق وأعاده فعرف ما أراد بالأول فجري مجرى قوله :

عَجَلْ لَنَا هَذَا وَأَلْحَقْنَا بِذَاكَ * * * الشَّمَمِ إِنَّا قَدْ مَلَلْنَاهُ بِجَلْ
فكما علق حرف التعريف مدعوماً بألف الوصل وأعاده فيها بعد فكذلك علق حرف العطف مدعوماً بحرف الإطلاق وأعاده فيها بعد .

والبيتان لغيلان بن الحريث الربعي الذي يأتي بأداة التعريف في نهاية البيت الأول معزولة ثم يعود فيأتي بها أول البيت الثاني مع حرف الجر والاسم المجرور كما ورد بالوساطة واللسان خلافاً لرواية ابن جنى إذ أن الرواية :

عَجَلْ لَنَا هَذَا وَأَلْحَقْنَا بِذَاكَ أَلْ

بِالشَّمَمِ إِنَّا قَدْ مَلَلْنَاهُ بِجَلْ

فالقافية يجب أن تكون لامية الروى مثل (بجل) وبعدها .

٢ - ضرائر القافية والنحو واللغة :

كثيراً ما تكون كلمة الشاعر وخاصة الشاعر القديم عند اللغويين والنحويين هي الكلمة المصيبة الصميعة التي يجب أن يقاس عليها ، وأن وجدوا بها شيئاً يحال المسألون من كلام العرب الذي قعدوه ونظموا نحوهم بناء عليه ، فإنهم

(١) الحرة ج ٣ - ٧/٢٢٣ ، ١٥/٢٣٦ ، ٢٠/٢٣٩ ، المني ج ١ - ٣/٥١٠
سيبويه ج ٢ - ١٠/٥٩ و ٩/٢٩٦ .

يحاولون التأويل والإتيان بالأسباب التي تتبع للشاعر الوقوع في مثل هذه الأخطاء النحوية ولما أخذوه عنه وجعلوه — دون أن يشكوا في فصاحته — شاذاً لا يقاس عليه .

فكلمة الشاعر لديهم هي الكلمة التي يجب أن يبنى عليها عادة النحو . ولعل موقفهم في ذلك إنما هو امتداد لموقفهم من النص القرآني أو الحديث إذ يرى ابن المنير مثلاً في كتابه الانتصاف^(١) أن نص القرآن لا ينبغي أن يقاس بقواعد اللغة العربية ، بل أن قواعد اللغة العربية يجب أن تحاكي النص القرآني ويقول : « وليس غرضنا تصحيح القراءات بقواعد العربية ، بل تصحيح قواعد العربية بالقراءات » .

أي أن القراءات نفسها حجة مسلم بها مهما كانت شاذة أو غير معروفة . وينادي القسطلاني بنفس الرأي في شرحه لتفسير البخاوي :

« العربية تصحح بالقراءات لا القراءات بالعربية » .^(٢)

ونفس الموقف تقريباً يتخذه النحويون من كلمة الشاعر القديم فهم حين يتعرضون لشرح الرجز :

والساقُ منيُ بادياتُ الزيرِ

يقولون : « كان يجب على الشاعر أن يقول ياديةُ الزير أو باديةُ الزير لأن المعنى بالساق هنا هو الساقان . ولكنه يجعل الخبر هنا جمعاً بدلاً من التثنية لأن

(١) ج ١ - ص ٣١٤ س ٧ .

(٢) ص ٩٨

— ١٢٢ —

الثانية والجمع شيهان عدداً وفي الجمع يقوم أحدهما مقام الآخر . وفي تفسير آخر
يمسك أن تكون باديات شبه جمع وإنما مدت الألف للشباع^(١) .

وعندما يتعرضون لشرح

وَزَقَّةٌ الدِّيكِ بِصَوْتِ زَقَا^(٢)

يقولون ، إنما أنه على إرادة الدجاجة لأن الديك دجاجة أيضاً ، .
وفي :

يا حبذا عينا سَلِمَى وَالْفَمَا^(٣)

يقال ، فالفما ، لدى اللغويين بدل من « والفم » ، والبيت ينبغي أن يكون
مثلاً لإحلال المفرد على المثنى مثل « مات حتف أنفيه » بدلا من (أنفه) .
وفي :

يا ليت أيام الصِّبَا رَوَّاجِمَا^(٤)

يريد الفراه أن يجعل (ليت) بمعنى (أتمنى) حتى تكون (رواجما) بدلا .
أما السكسائي فيرى أن (كان) حذف وأن رواجما خبر^(٥) ، كان المحذوف .
وفي :

فِي كُلِّ مَا يَوْمَ وَكُلِّ لَيْلَةٍ^(٦)

(١) أمالي الدجوى ج ١ - ٨/١٢٢ - اللسان ج ٤ - ٣١٤ أ ٦ .

(٢) اللسان ج ١٠ - ٨٣٠ ب ٥ .

(٣) يانت سعاد ١٥/١١٦ .

(٤) المجاج ٣٣ .

(٥) الفصل فقره ٥٣٣ .

(٦) ابن يعيش ١٠/٦٧٠ - اللسان ج ١١ - ٦٠٨ أ ٣ .

يحملون ليلة مفرداً وجمعها ليلات .

وفى :

يا ليتنا قد ضَمْنَا سَفِينَهُ^(١)

حتى يـمـودَّ الوصل كينونه

يحملون كينونه مصدرأ لكان

بل انهم ينظرون إلى تغيير الصوت الاليجدى آخر البيت أو شطرة الرجز
على أنه قلب يعتد به كما قالوا عن كلمة السملات والنات والاكيات وجعلوه دليلا
على أن السين تقلب تاء .

يا قبح الله بنات السملات

عمرو بن يربوع شرار النات

ليسوا بسادات ولا أكيات

بل أن ابن السكيت يتخذ من أبيات الرجز التي قلبت فيها الياء المشددة جيما
قاعدة نحوية وهى الايات :

خالى عويف وأبو عَلِيجٌ * * لا هم إن كنت حَجْتِج^(٢)

المطعمين اللحم بالمشج * * فلا يظل الشاحجن يأتاك يج

وبالفداء كسر البرنج * * أقمر النهات ينزى وفرنج

(١) ابن الانبارى - الانصاف ٢٣٤ / ١٢ — اللسان ج ١٣ ص ٣٦٨ ب ١٨

(٢) ابن السكيت . القلب ٢٨ .

وفي هذه الأمثلة وغيرها يحاول النحاة واللغويون أن يجدوا سبباً لجعل كلمة القافية قاعدة نحوية (وكتب القلب والابدال مليئة بهذه الأمثلة) دون أن ينظروا إليها كضرورة عن ضرائر القافية جعلت الشاعر يأتي بها هكذا. بل أنهم حين يهتمرون لعيوب القافية - أو ضرائرهما بمعنى أصح فيما نذهب إليه - يحاولون تفسيرها نحوياً أو لغوياً كما رأينا في شطرات الرجز المنتهية (بالنات وأكيات والسعلات) .

وقد بين الأستاذ إبراهيم مصطفى أن العربي إذا خير بين المحافظة على الإعراب وحركة القافية إختار حركة الإعراب لأنها الصق بطبعه وبهذا يفسر ظاهرة الاصراف والإقواء في الشعر، فيقول :

« وأنت تعلم حرص العرب على الإعراب ودقة حسهم به وتأديبهم عليه ، وتعلم طبيعة الشعر العربي ، وما فيه من قافية ، وما للقافية من أحكام ، وأن القائل والإنسجام من أجلى صفاته ، وأدق خصائصه ، فلما تعارضت حركة الإعراب وحركة القافية ، إستجاب العربي لما هو أولى أن يمثل معناه ، ويصور مراده ، ولما هو الصق بطبعه وادخل في عريقته وهو الاعراب ، (١) .

والحق أن القاعدة لا تضطرد ، ويكفي أن نذكر بالجر على الجوار . فلو أحصينا المواضع الذى يأتي فيها لوجدناها — فى الأغلب — بسبب القافية (٢) ، ولنذكر الأمثلة الدالة على ذلك .

يقول العجاج :

كَأَنَّ نَسَجَ الْمُنْكَبُوتِ الْمُرْمَلِ (٣)

(١) احياء النحوس ٩٥ و ٩٦ .

(٢) راجع ركنندورف ص ١٦٨ / س ٢٠ وأولمان ص ٦٨

(٣) العجاج ١٠٨/٢٩ — المراتة ج ٢-٣٢٢/٤ — سيبويه ج ١ - ١٣/١٨٥

والأصل (المَرْمَل) ومثل قول رؤية

تَكْسَى فِرْنَدَ الْمَعْجَمِ الْمَوْشَى^(١)

وكان المفروض (المَوْشَى) لأنها صفة للفرد .

٣ — ضرائر القافية وبناء الكلمة :

قد يضطر الشاعر إلى حذف حركة قصيرة أو طويلة من الكلمة لإخضاعها لضرورة الوزن أو القافية^(١) سواء أكان هذا في الرجز أم بالقريض وإن كانت الأمثلة المعروفة لضرائر القافية قليلة بالنسبة لضرائر الوزن .

وقد يضطر أيضاً لحذف صوت ساكن أو مقطع بأكمله أو حذف تاء التانيث وإن كان هذا يتسبب أحياناً في الاشتباه بالذكر . إلا أن الشاعر قد يضطر أيضاً لزيادة حركة أو هاء كصوت ساكن أو إدخال باء النسب في كلمة القافية دون داع غير داع القافية .

وفضلاً عن ذلك كله فإن بناء الكلمة نفسه قد يتغير ويبعد عن البناء الأصلي لها ، فالاسم قد يحذف منه حركة أو حرف أو يضاف إليه حرف أو حركة ، والفعل الصحيح قد يصرف تصريف المعتل ، أو يعامل للمضارع معاملة الصحيح . وقد توضع همزة في منتصف الحركة للتخلص من طولها ، أو لأن القافية تدعو إلى ذلك ، كما أن الاسم قد يجمع جمعاً غير عادي أو يضاف إلى جمع التكثير

(١) ديوان العجاج ص ١٥٨

ديوان ژربة ١٨/٨ .

(٢) رايت ج ٢ — ٣٨٠ ، أولان ٩٦ .

— ١٢٦ —

نهایات جمع المذكر أو المؤنث . وكذا ورد بالشعر صورة شاذة للثنى . وتعرض
أمثلة لهذا كله فيما يلي مستعينين بما جمعه أولمان^(١) .

فن حذف الحركة القصيرة لضرورة الوزن

قد علمت غسان مَعَ جُذامى^(٢)

بدلاً من (مَعَ)

وبما ورد فى كلمة القافية

فتستريح النفس من زَفَرَاتِهَا^(٣)

بدلاً من (زَفَرَاتِهَا)

ومثل :

قالت : فما هو؟ قلت : غَطَى حِرْكى^(٤)

بدلاً من (حِرْكى)

وأحياناً نحذف الحركة الطويلة أيضاً للضرورة مثل :

إلا تراه تَظُنُّه^(٥)

(١) ص ٩٦ - ١٢١

(٢) الاسمر المنقرى - صفين ١/٤٢٨ (تحقيق عبد السلام هارون - القاهرة ١٣٦٥) .

(٣) ابن جنى : الهذليين ١٨٠ ، ١١ = اللسان ١٢ - ٥٥٠ ب ٦

(٤) ياقوت : معجم البلدان ج ١ ص ٦٧٤ س ١١ .

(٥) اللسان ج ٨ - ١٦٦ أ ١٠ - ج ١٠ - ٢٣ ب ٢١ .

بدلا من (تَفَنُّهُ)

ومثل :

وتجملين الذّمي في الذّممك

بدلا من ، الذي ، ، ملك^(١) .

ومثل قول أبي تمام في حذف ياء (الذي)

إلى يهتبل الذّ جئت اهتبل^(٢)

وقد يحذف الصوت الساكن أيضا مثل حذف الدال في كلمة القافية

وإن شَقَقْتَ عَصُونًا ثم شَدَّتْ^(٣)

جِدًّا على القلم معكمًا ثَبَّتْ

بدلا من ، شددت ،

وقد يحذف المقطع أيضا مثل :

قد مرّ يومان وهذا الشّال^(٤)

أي الثالث ، أو

خمسة أزواج وهذا السّاد

أي السادس^(٥) ، ومثل :

(١) ابن جني : الهذليين ٤٢ ، ٤٣ .

(٢) ابن أيون ، فليشر ج ٣ - ١٩٨ أسفل .

(٣) الموشح ٣١٠ / ٤ أسفل .

(٤) الفصل ١٧٤ ١١٠

(٥) الابدال لأبي الطيب ج ٢ - ٢١٩ / ٥ .

أَوْ الْفَا مَكَّةً مِنْ وَرَقِ الْحَمَامِ^(١)

أى ، الحمام ، ومثل :

بِالْغَيْرِ خَيْرَاتٍ وَإِنْ شَرًّا فِ

وَلَا يُرِيدُ الشَّرَّ إِلَّا أَنْ تَرِ^(٢)

(ف) بدل من (فشر) ، (ت) بدل من (تشاء) . ومثل :

حَتَّى إِذَا أُعِييْتُ أُطْلَقْتُ الْإِمْنَا^(٣)

أى (الغنائف)

أما حذف الضمائر المتصلة فمثل :

قَدْ رَفَعَ الْفَخَّ فَمَاذَا تَعْذِرِ^(٤)

أى (تعذرين) . ومثل :

لَكُمْ مِنْ بَعْدِ أَنْ تَزِلُّوا عَنْ قَعْدِهِ أَوْ نَهْجِهِ تَظَلُّو^(٥)

أى (تظلون) . ومثل :

حَيْدَهُ خَالِي وَلَقِيطٌ وَعَلَى

وَحَاتِّمِ الطَّائِي وَاهِبِ الْمُنَى

(١) العجاج ٤٧/٣٥ = ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر ، القاهرة ١٩٥٨/١٣٧٨ - ٢٣٧ ، ١١ - سيوييه ج ١ - ٧ أسفل - الجرجاني : الوساطة ٧/١٤ ديوان العجاج من ٢٩٥ .

(٢) سيوييه ج ٢ - ٦/٥٧ .

(٣) رايت ج ٢ - ٣٨٢ ب .

(٤) الوساطة ١١ / ٥ .

(٥) الوليد بن يزيد ٣٧ بيت ٢٣ نلده ٨/١١ .

ولم يكن كخالك العبد الدمي
يا كل أزمان الهزال والسني
هَنَاتٍ عَيْرٍ مَيَّتٍ غير ذاك^(١)

المتى = المنين ، السنى = السنين

وقد تحذف تاء التأنيث وهذا كثير ورود . مثل :

ليوم رَوْعٍ أو فَمَالٍ مَكْرُمٍ^(٢)

يدل من (مكرمة) . ومثل :

قد اغتدى والصبح ذو بنيقٍ^(٣)

أى (بنيقة) . ومثل :

غير رمادى النار والأثني^(٤)

أى (الأثنية) . ومثل :

ومقربات الخيل فى الأخي^(٥)

أى (الأخيّة) . ومثل :

فوق الثَقَالِ بدون الأَرَبِ^(٦)

(١) لامرأة من بنى عامر أو بنى عقيل . الخزانة ج ٣ - ٣٠٤ ، ١٧ .

(٢) أبو الأخرز الحناني : معجم اللغة العربية الفصحى ج ١ ص ١٤٨ أ - ٣٧ .

(٣) اللسان ج ١٠ ص ٢٨ ب ١٤ .

(٤) نوادر أبي زيد ١٧٤ أسفل - اللسان ج ١٤ ص ٣٧ أ ٤ .

(٥) رؤية ٨ / ١٦

(٦) رؤية ٨ / ٢٠

أى (الأريثت) . ومثل :

من كل ميلاء على العشى^(١)

أى (الحشية) . ومثل :

وقد بدت فيه ثمار الكسرى^(٢)

أى (الكسبرت) . ومثل :

وفوقل وَيَابِسٌ مِنْ كُزْبُرٍ^(٣)

أى (كزبرت) . ومثل :

لو يتفدى جملا لم يثرى * * * مِنْهُ سِوَى كُعبَرَةٍ وَكُعبُرٍ^(٤)

أى (وكبرة)

ولكن التاء لا تحذف إذا كان خروج الروى الفأ ، لأن الهاء لن تظهر
فى للنطق (وأن كتبت) بل تعد امتداداً للفتحة قبلها . مثل :

ودار صنين وَكَفَّا كُزْبُرٍ^(٥)

ومثل :

عُوجى علينا واربعى يا فاطمة^(٦)

(١) رؤبة ٢٤ .

(٢) ابن العزج ٤ رقم ٢١-٩٩ = التشبيات لابن عون ١٩٥-٦ .

(٣) ارجوزة ابن سناء الملك ١٠٨٠ .

(٤) اللسان ج ٥ ص ١٤٣ ب ١٥ أ -- المعرى . الفصول ٣٤١-٣ .

(٥) اسحق الموصلى = المسعودى : مروج الذهب ج ٨ - ٨/٣٩٨ .

(٦) زياد بن زيد = الحماسة ج ١ - ١٢/٢٣٣ ج ٢ - ٩/٤٥ .

ومثل :

وَقَدْ وَسَطَ مَالِكََا وَحَنَظَلَهٗ^(١)

وقد يتسبب حذف تات التأنيث في الاشتباه بالمذكر . مثل :

وَفَيْشَةُ لَيْسَتْ كَهَذِي الْفَيْشِ^(٢)

أى (الفيشة) ، وإن كانت رواية ابن جنى فهذا الفيشى . ومثل ذلك في بحر الطويل :

عَلَى كَثْرَةِ الْوَاشِينَ أَيْ مَمُونٍ^(٣)

أى (معونة)

هذه هى كل المواضع التى أمكن حصرها فيما تسببه القافية من حذف^(٤) للضرورة إلا أنها قد تسبب أيضا فى زيادة حركة قصيرة أو هاء كصوت ساكن قصير كما تزداد أحيانا ياء النسبية لضرورة القافية .

فزيادة الحركة القصيرة مثل :

صَوَادِقُ الْعَقَبِ مَهَازِيبُ الْوَلَقِ^(٥)

أى (الْوَلَق) بتسكين اللام . ومثل :

أَيُّومَ لَمْ يُقَدَّرْ أَمْ يَوْمَ قُدِّرَ

أى (يُقَدَّر) بتسكين القاف

(١) ابن الشجرى الامالى ج ١ - ١٠/١٢٧ - سيويوه ج ١ - ٦/٢٩٩ .

(٢) اللسان ج ٦ - ٣٣٣ ب ٨ .

(٣) ابن قتيبه : أدب الكاتب ٦١٣ - ٩ .

(٤) راجع أيضا أولمان الفصل السادس .

(٥) الشعر والشعراء ٣٧٨ ورؤية ٤٠ - ٦٧ .

وزيادة الماء مثل .

أَنشُد بِاللّٰهِ مِنَ النَّعْلَيْنِ^(١)

نَشْدَهُ شَيْخَ كَثْمَرِ الرَّجْلَيْنِ

أَي (النعلين) و (الرجلين)

ومثل :

تَزَحْزَحِي إِلَيْكَ يَا بَرْزُونَهُ^(٢)

إِنَّ الْبَرَّازِينَ إِذَا جَرَيْنِهِ

مَعَ الْحَيَادِ سَاعَةً أَعْيَيْنَهُ

ومثل :

يَا أَسْدَى لَمْ أَكَلْتَهُ إِمَّه^(٣)

أما زيادة ياء النسبة فليس ثمة داع صرفي لها فهي إما ضرورة القافية أو يقال إنها للبالغة — كما نؤاد تاء التأنيث للبالغة .

مثل علامة ونسابة — إن صح ذلك^(٤)

(١) اللسان ج ١ - ١٤٩ أ .

(٢) الجاحظ للأنال ١٠٨ و ٢ = الحيوان ج ٢ ص ١٣/١٠٣ و ٢/٢٨٣ .

(٣) الجاحظ الحيوان ج ١ - ١٢٨ / ٤ - (سالم بن دار العطفاني) . قطرب :
الاضداد ٧/٢٥٤ - ابن الأنباري ١٣٤ - ٨ . وكذا بالرمز لدى ابن الأنباري
بالانصاف ٢٣٤ - ٦ .

(٤) راجع الشجرى . الأمل ج ١ ص ١٨ والصفدي بالواق ج ١ ص ٣١ س ٢ .

مثل قول العجاج :

والدهرُ بالانسان دَوَّارِي^(١)

أى (دَوَّارٍ) .

ومثل قول العجاج أيضا :

من أن شـجـاك طلل عامي^(٢)

قـدـما يُرى من عَهْدِهِ فى الكِرْنِيِّ

ومثله قوله :

ولـإذ زَمَانُ النَّاسِ دَغْفَلِي^(٣)

أى (دغفل) وقوله :

وكَفَلْ يَرْتَجُ رَجْرَاجِي^(٤)

أى (رجرج) ومثل قول

ليس السماكين المُكَامِسِي^(٥)

(١) العجاج ٤٠ / ٤ ابن الأنبارى : الاضداد ١٢٤ - ٣ = ابن يمش ٤٠٦ / ٤ -
وابن الجرى : الامالى ج ١ - ٢/٢٩ - الصفدى : الواقى ج ١ - ٣١ / ٤ . ديوان
العجاج ص ٣١٠ .

(٢) العجاج ٤٠ / ٨ ديوان العجاج ص ٣١١

(٣) العجاج ٤٠ / ٢١ = اللسان ج ١١ - ٢٤٥ ب ١٨ = ج ١٤ ص ٢١٤ أ - ٤
الذيران ص ٣١٣

(٤) العجاج ٤٠ / ٣٦ - الديوان ص ٣١٥

(٥) العجاج ٤٠ / ١٣٥ - الديوان ص ٣٢٧

أى (المَكْسِيسُ) وقوله :

وَعُضْفَانِ طَوَّاهَا الْأَمْسُ كَلَّابِي^(١)

أى (كَلَّاب) وقول رؤبة :

مَنْ الْحَرِيرِ الْحُرِّ وَالْقَزَى^(٢)

أى (والقز) . ومثل :

قَدْ كَانَ حَدَّارَ قُرَاقِرِي^(٣)

أى (قراقِر) ومثل :

أَصْبَحَ صَوْتُ عَامِرٍ صَائِيًا^(٤)

مَنْ بَعْدَ مَا كَانَ قُرَاقِرِيًا

فَمَنْ يُنَادِي بَعْدَكَ أَلْمَطِيَا

ومثل قول الرداعى :

يَنْصُهَا حَـ____ادِ قُرَاقِرِي^(٥)

ويقول الكبت أيضاً فى بحر الطويل :

وَدَانِ____ي^(٦)

(١) الجاج ١٤٥/٤٠ — ابن جنى المذليين ٩/٢٢١ الديوان ص ٣٢٨

(٢) رؤبة ٢٧/٨

(٣) اللسان ج ٥ ص ٩٠ / ٧

(٤) اللسان ج ٥ ص ١٢

(٥) المصدان : الجزيرة ٢٣٩ / ٨

(٦) معجم اللغة العربية ج ١ ص ٨٨ / ١٠ — ٢٩/٤

ولبشار بن برد في بحر الخفيف .

يَجْنَمُ — كعشي^(١)

بدلا من كعش

ولمليح بن الحكم في الطويل :

إلى رَعَشَةٍ —^(٢)

بدلا من (رَعَشَن)

وجاء لدى زهير في الطويل

كنن — ازي^(٣)

بدلا من (كِنَاز)

كذلك جاء لدى دريد بن الصمة في الطويل أيضا

فطعننت عنه الخيل حتى تنفست

وحتي علاني حالك اللون أسود^(٤)

بل إن بناء الكلمة قد يتغير أيضا بسبب القافية فيتغير بناء الاسم ويصرف الفعل الصحيح تصريف الممثل . وأحيانا يفك التضعيف بكلمة القافية أو داخلها قياسا عليها دون سبب . كما توضع همزة في منتصف الحركة الطويلة للتغلب على طول المقطع الموجود به وإن كانت تأتي أحيانا دون داع .

(١) الأغاني ج ٣ - ٣/٦ ، ١/٢٣٥ .

(٢) ديوان الهذليين ٢٩/٢٧٩ .

(٣) زهير ٢/١٦ وسيبويه ٢٤٥ = معجم اللغة العربية ج ١ ص ٢٦ ب ١٨ .

(٤) الحماسة ٣٧٩ بيت ٣ ولدى المزدوق (أسود) بالاقواء (٩/٢٧١) .

(م ١٠ — القافية)

بل إن بنية الكلمة نفسها قد تخضع للتغيير بسبب القافية وذلك بالنسبة للجمع .

فتغير الاسم مثل :

يُدعى أبا السمع وقرضابُ سِأْمُهُ^(١)

بدلا من (وقرضاب اسمه) .

ومثل قول روبة أو رجل من بني قضاة أو بني كلب

باسم الذي في كل صورة سِأْمُهُ^(٢)

ومثل :

إن لم يكن صقرُ فعندى كَوْنَجْ

كَأَنَّ نَقْشَ رِيشه المَدْرَج^(٣)

بدلا من (كَوْنَجْ)

ويصرف الفعل الصحيح تصريف المعتل إذا اقتضت القافية ذلك .

مثل قول روبة :

أمطر في أكنافٍ غَيمٍ مُعَيْنٍ^(٤)

بدلا من (مُعَيْنٍ)

وقد يفك التضعيف بسبب القافية ، ومن ثم يصرف الفعل تصرف

الفعل الصحيح مثل قول العجاج .

(١) اصلاح المنطق ١٥ / أسفل ، ١٦٤ / ٤ — نوادر أبي مسحل ، ٦/٩٤
اللسان ج ١ - ١٦٧٠ أ ١٢ .

(٢) نوادر ٨/١٦٦ رؤية ١٦٩ .

(٣) كشاجم ، مصايد ١/٩٢ — النويرى نهاية الأرب ج ١٠/١٩٨ - ٣ .

(٤) رؤية ٩٨/٥٧ — اللسان ج ١٣ - ٣١٦ أ - ٣ .

فقد لجبنا في هواك لجأجا^(١)

أى (لجنا) وقوله :

فوق الجلاذى إذ ما أمججا^(٢)

أى (أمجنا) وقوله :

وأغشت الناس الضجاج الأضجاجا^(٣)

بدلا من (الاضجا) وقوله :

مَيْالَةً ع الحَلِيلِ الْمُحَلَّلِ^(٤)

أى (الحلّ) وقوله :

تَعَمُّدا لِدَى الْجَلالِ الْأَجَلِّ^(٥)

أى (الأجلّ) وقوله :

وَطُولِ إِنْشَالِ وَظَهْرِ مُمَلِّلِ^(٦)

بدلا (الملّ) .

(١) ٥٩٦/٥١ .

(٢) ٥١ / ٥ .

(٣) ١٠٩ / ٥ .

(٤) العجاج ٤٠/٢٩ - الديوان ص ١٤٧ .

(٥) ٦٨/٢٩ - الديوان ص ١٥٢ .

(٦) ٨٩/٢٩ - الديوان ص ١٥٥ .

وأحيانا يفك التضميف بكلمة القافية وقد يفك أيضا بالكلمة داخل البيت
بدون داع مثل قول العجاج :

تشكو الوجى من أظلل وأظلل^(١)

بدل من (أظل وأظل) .

وفك التضميف داخل البيت دون داع مثل :

يا دار حيت ومن ألم يش^(٢)

أى (ألم بك)

ومثل بيت جندل بن المثنى

تكفح السمام الأواجيج^(٣)

بدل من (الأوج)

ومثل قول قنبر بن أم صاحب الغطفاني :

إني أجود لأقوام وأن ضنونا^(٤)

أى (ضنوا)

وقد يتغلب على طول المقطع بوضع همزة بمقتصف الحركة الطويلة :

يا دار مئ يد كاديك البرق^(٥)

صبرا فقد هيجت شوق المشتاق

(١) ٨٨ / ٢٨ - أبو زيد ٢ / ٤٤ سيبويه ج ٢ - ٦ / ١٦٥ .

(٢) أبو الطيب : إبدال ج ٢ - ٥ / ٢٣١ .

(٣) اللسان ج ٢ - ٥٧٤ أ .

(٤) نوادر أبي زيد ٥ / ٤٤ = سيبويه ج ١ - ١٨ / ٨ - ج ٢ ٤ / ١٦٥ ، راجع
تلكه ص ١٢ .

(٥) الفصل ١٦٢ / ١٩ - ابن يعيش ٤ / ١٣١٠ .

بدل من (المشتاق) . وأن كانت الضرورة هنا ليست بسبب طول المقطع ، وإنما القافية نفسها . ويرى ابن يعيش أن « المشتاق » تركيب صناعي حتى تفصل بين اسم الفاعل واسم المفعول .
أما بنية الكلمة وإخضاعها لضرورة القافية فلم يرد ذلك إلا في الجمع فالعجاج يقول :

جذب الصرَّارين بالكُرور^(١)
بدل من (اكرار) جمع (كرّ) .

وجمع (كهل) على (كُهْل) لم يرد إلا لدى العجاج .

خَيْرُ الشَّبَابِ وابن خَيْرِ الْكُهْلِ
كذلك جمع رؤبة (كاهن) على (كُهْن) فيقول^(٢) :
حقائقنا ليست بقول الكُهْنِ
وجمع (كهف) على (اكهاف) . فقال همام بن دهر :
يَلُوذُ مِنِّي الدُّبُّ فِي أَكْهَافِ^(٣)
وجاء لدى رؤبة :

أَقْفَرَتِ الْوَعَسَاءُ وَالْعِشَاءُ^(٤)
مِنْ أَهْلِهَا وَالْبَرْقِ وَالْبَرَارِثِ

(١) ٧٣/١٥ .

(٢) العجاج ١٢٤/٢٩ الديوان ص ١٦٢ .

(٣) رؤبة ٩٥/٥٧ .

(٤) رؤبة ١/١٢ = الشعر والشعراء ٣٧٩ - ١٥ = الجرجاني : الوساطة ١/٧ =
اللسان ج ٢ / ١١٥ ب ٢٠ .

وبراريت جمع برّاث وأبراث وبروث . ولكن الاصمعي يرى أن
الاصل (برثية) وغيره يرى (برّاث أو برّثة) . أما أحمد بن يحيى فيقول :
« إنها غير مفهومة والازهرى يدعم : أن روبة قال برّاث ثم عدل عنها
إلى برارث . والجمهورى يخطأها وكذا ابن برّى فهمه (١) ، غلط ،
(راجع اللسان) .

والامر كله كما رأينا في كافة ضرائر الشعر لا يخرج عن أن يكون ضرورة
لا تحتاج لكل هذا التليل أو التخريج .
وقد يضاف إلى جمع التكسير نهاية جمع المذكر أو المؤنث مثل الأيدين
في الأيدي أو أيامين في أيامن جمع أيمن وأبيكرين في أبكر جمع بكر وحدائدات
في حدائد .
مثل :

يَبْعَثْنَ بِالْأَرْجَلِ وَالْأَيْدِينَا (٢)

بَحَثَ الْمَضَلَاتِ لَمَّا يَبْفِينَا

ومثل قول الهذلي :

قَدْ جَرَتْ الطُّيُورُ أَيَامِينِنَا (٣)

(١) كتاب التنيهاة على أغاليط الرواة (مخطوطة بدار الكتب ٥٠٣ لغة ورقة ٧٦ ب ٢
أولان ١١٥ أسفل -

(٢) اللسان ج ١٥ ص ٤٢٠ أ ١٣ أسفل .

(٣) ابن جني : ديوان الهذليين ٢٢١ / ٣ = اللسان ج ١٣ = ٤٥٩ ص ١١ .

ومثل :

قد شربت إلا دَهَيْدَ هِينَا^(١)
قَلْبِيهِمْ ————— وَأَيُّكِرِينَا^(٢)

ومثل :

فَهِنْ يعلَكِنْ حَدَائِدَاتِهَا^(٢)

أما المثني فقد ورد فيه تركيب غير معتاد مثل :

أَعْرِفُ مِنْهَا الْجَيِّدَ وَالْعَيْنَانَا وَمَنْخَرَيْنَ أَشْبَهَا ظَبْيَانَا

٤ - ضرائر القافية والأصوات اللغوية :

كثيرا ما تخضع الأصوات اللغوية في الرجز والقريض لتغيرات كثيرة وهي في الرجز أكثر منها في القريض لطبيعة الرجز وقلة عدد التفعيلات فيه . وهذه التغيرات الصوتية يمكن أن تؤثر على القيمة الكيفية أو الكمية للصوت . ولأنما يرجع السبب في هذه التغيرات إلى ضرائر القافية والعروض ، ولما كنا نتعرض هنا للحديث عن القافية لحسب فسنقتصر الأمثلة على ما يرجع السبب فيه إلى ضرورة القافية . ومن المؤكد أن هذه الأمثلة ليست شواهد على ظواهر نحوية أو صوتية كانت موجودة باللغة العربية وليست أدلة على لهجات عربية بذاتها ، فهي جميعاً أمثلة على ضرائر القافية وإن كانت طبيعة الصوت نفسها لها أثر على التغير الطارىء أحيانا .

(١) سيبويه ج ٢ / ١٤٥ / ١٤

(٢) اللسان ج ٣ - ١٤١ أ ٦ = ابن جني : ديوان الهذليين ١/٢٢١

— ١٥٢ —

فالحركة الطويلة قد تصبح قصيرة كما قد تصبح الحركة القصيرة طويلة وأحياناً تقلل القيمة الكمية للصوت الساكن أو تختصر أو يمد الصوت الساكن أو يحدث الأمران في وقت مما فيختصر صوت على حين يمد آخر .

أما القيمة السكيفية فتحدث في أصوات اللين والأصوات الساكنة على السواء .

أولا — الحركات

تغير الكمية الصوتية :

(أ) الحركة الطويلة تصبح قصيرة :

مثل قول عبد المطلب :

عذت بما عـاذ به ابراهيم^(١)

أى (إبراهيم) :

ومثل قول المحاصر بن المحل :

ولا يكاد يبرحُ الداء الدفن^(٢)

أى (الدفن) :

ومثل ما ورد لدى أبي زيد بالنوادر :

أنا على طول الكلال والتوان^(٣)

أى (التوانى) .

(١) الجواليقي : المغرب ١/٩ - ٩/١٣ .

(٢) اللسان ج ١٣ - ١٥٦ ب ٢١ .

(٣) النوادر ١٠٣ / - ٤ = الخزانة ج ٣ - ١/٣٧٤ .

(ب) وقد تمد الحركة القصيرة أى تشبع مثل :

وقد سمعنا صوتَ حادٍ جَلَجَلٍ^(١)
أى (جلجل) . وذلك لأن الفاية تنهى باللام المسبوقة بالفتحة .

ومثل :

أقول إذ خَرَّ على الكلْكالِ
يا نائِتي ما جُلَّتِ من مَجَالِي^(٢)
أى (الكلكل) . ومثل قول رؤبة :

حتى تعاجِزَن عن الرِّوَادِي
تعاجِزَ الرِّى ولم تكادِ^(٣)
أى (لم تكد) ومثل قوله :

رَضَمًا كَسَاها شِيَّةً نَمِيمًا^(٤)
أى (نمنا) ومثل :

لو أنَّ عِنْدِي مائِي دِرْهَامٍ
لا بَتَمْتُ داراً في بَنى حَرَامِي^(٥)

(١) اللسان ج ٢ - ٦٩٨ ب ١٠ .

(٢) قطرب : مشكل ٢٣٤ = الانصاف ١٠ - ١٤ = ١٩ - ٣١٧ = الرزبانى
الوشح ٩٦ - ٩ .

(٣) أبو زيد بالنوادر ١٤ - ٤ = أضداد / الاسمي ٢٨ - ١٠ = اضداد / ابن
الكيت ١٨٣ - ١٠ = الزبيدي : طبقات ٣٢ - ٦ = رؤبة ٢٦ - ٧ .

(٤) رؤبة ٩٠ - ٢٥ = اللسان ج ١٢ - ٩٣ أ ٩ .

(٥) اللسان ج ١٢ - ١٩٩ أ = المعرى : رسالة الملائكة ٢٠٩ - ٩ .

ومثل :

فَاعْطِيْهِ الْمِرآةَ وَالْمِكَحَالَ

بدل من (المِكَحَلُ^(١)) وأن كان (مِفْعَلٌ وَمِفْعَالٌ) كثيرى الورد .

ومثل :

كَأَنَّ فِي أَنْيَابِهِ الْقِرْنَفُولُ^(٢)

أى (القِرْنَفَل) لأن القافية تنهى باللام الساكنة وقبلها واو .

ومثل :

فِي كُلِّ مَا يَوْمٌ وَكُلِّ لَيْلَةٍ

بدل من ليله (ابن يعيش ١٠/٦٧٠ اللسان ج ٢ - ٢٠٨ ٢١ شواهد ٨ ب ١٣)

ومثل :

يَتَرَكُ سَيْلًا جَارِحَ الْكُلُومِ

مناقصا بالصَّعْفِ الْكَرْتُومِ^(٣)

ومثل :

لَا أَحَدٌ لِي بَنِيضَالٍ أَصْبَحْتُ كَشَنِّ الْبَالِ^(٤)

بدل من (بنضال)

(١) اللسان ج ٢ - ٥٨٤ = معجم العرب ج ١ ٧٦ أ ١١ .

(٢) الإنصاف ١٠/١٠ - ١٥/٣١٧ ، اللسان ج ٢ - ٥٥٦ ب ١٣ .

(٣) اللسان ج ١٢ - ٥١٦ أ ١٤ - معجم البلدان ج ٤ - ٢٥٠ / ٢٠ .

(٤) الإنصاف ج ٢ ، ٤ - ١٧ / ٣١٧ . وفي أسرار ابن الانبارى « عند بنضال »

(ج) تقليل كية الصوت الساكن أو إختزالها :

وذلك حين تتطلب القافية صوتا ساكنا محدود الكية الصوتية للروى والصوت الواقع فيها مشدد ، لذا يختزل الصوت فيصبح صوتا ساكنا معتاداً وليس مهذداً أى تختزل قيمته الكية إلى النصف لأن المهدد صوت ساكن مضعف الكية .

وذلك مثل :

قد عَمَّت النعماء سَعْدًا وَعِكَبٌ^(١)

بدل من (عِكَبٌ) ومثل قول رؤبة

وقد علمنا ذاكَ علماً غيرَ شكٍّ^(٢)

أى (غير شكٍّ) .

بل أن إختزال الصوت قد يسرى أيضا إذا أعقب الصوت الساكن المضعف صوت لين مثل :

وقد تَسْنِيَتْهُمْ كُلَّ النَّسَنِ^(٣)

أى (كل النسنى)

وقد تعرض أبو عبد الله محمد بن جعفر التميمي القراز القهرواى فى كتابه (خزائن الشعر)^(٤) فذكر دوماً يجوز له ، تخفيف المهدد فى القافية ، وذلك أن المشدد حرفان ، فلو تم للشاعر الوزن بإحدهما حذف الآخر .

(١) أبو أجاى التغلبى لدى عمرو بن كلثوم : الديوان ٣٢ - ١ .

(٢) رؤبة ٤٣ - ٤٩ .

(٣) أبو الطيب : إبدال ٢ - ٢٠٤ - ٢ - اللسان ١٤ - ٤٠٦ ب ٧

(٤) تحقيق د . محمد زغلول سلام ، د . مصطفى هداره ، منشأة المعارف ١٩٧٣ .

ومنه قول الشاعر :

أصحوت اليوم أم شأقتك هز

وكقوله :

أرق المين خيال لم يعز

تلطف واصله الشديد . وكذا قول الآخر :

حتى إذا ما لم أجذ غير السرى

كنت امرأ من مالك بن جعفر

تلطف (السرى) ومنه قول الآخر :

قتلت علياء وهند الجملى

وأبنا لصوحان على دين على

تلطف الياء من (على) لما احتاج إلى ذلك .

وكذا قول الآخر :

كان أصوات القطا المنقض

بالليل أصوات العصى المنقر

وهذا كثير أن تقصيته طال الكتاب ، وخرج عما قصدته من الاختصار ،

وقد يمد الصوت الساكن مثل قول زفيان :

تلقه نكباء شمال^(١)

أى (شمال) ومثل :

مُفْتَشِرٌ إِذَا مَشَى رَعْبَلٌ
إِذَا مَطَاهُ السُّفْرُ الْأَطُولُ
وَالْبِلْدُ الْمُطَوَّدُ الْهَوِجَلُ^(١)

أى رعبل ، الأطول ، الهوجل ، ومثل :

وَلَمْتُ تَمْلُقُ فَيَلْقَا هَوِجَلًا
عَجَاجَةً هَجَاجَةً تَأَلَّا^(٢)

ويروى ثعلب في أحد محالسه^(٣) أرجوزة المنظور بن مرثد الأسدى أطال
في اللام ثمانى مرات :

تَعْرِضُ الْمُثَرَّةُ فِي الطَّوْلُ^(٤)

أى (الطول)

بمثل جيد الرثمة المطبل

ملء البريم متاق الخلخل^(٥)

بدل من الخلخل أو الخلخال .

(١) اللسان ح ٢ - ١٨٩ أ ١٨

(٢) اللسان ح ١٠ - ٣١١ ب ٤ = ح ٢ - ١٦٩٠ أ ٣

(٣) ٦٠١ - ١١

(٤) الزجاجى: لإبدال ٤٧٥ - ٣ ، اصلاح المنطق ١٩٢ / ٧ ، ١٧٠ / ٤ ، الجرجاني

الوساطة ٤٥١ / ٨ ، اللسان ح ٢ / ٤١٣ أ أسفل .

(٥) ثعلب ٦٠٢ / ٣ ، اللسان ح ١١ / ٢٢١ أ ٢

أَرْضِي بِأَلْفٍ بَعْدَهَا مُبْدَلٌ^(١)

بدل من (مبدل)

يَبَاذِلُ وَجَفَاءً أَوْ عَيْلٌ^(٢)

بدل من (عيل)

تَرَى مَرَادَ نِسْمِهِ الْمُدْخَلُ

بدل من (المدخل)

بَيْنَ رَاحِ الْهَيِزُّومِ وَالْمَرْحَلِ^(٣)

بدل من (المرحل)

كَانَ مَهْوَاةً مِنَ الْكَلْكَلِ^(٤)

بدل من (الكلكل)

ويرجع أولمان^(٥) أن يكون البيت التالي من نفس القصيدة أيضا :

إِذَا أَخَذَ الْقُلُوبُ كَالْأَفْكَلِ^(٦)

بدل من (كالأفكل)

(١) ثعلب ٥/٦٠٢ ، اللسان ح ١١ - ٤٩ أ ٧

(٢) ثعلب ٣/٦٠٣ ، اللسان ح ٢ - ٤٨١ أ ٤

(٣) ثعلب ٤/٦٠٣

(٤) ثعلب ٤/٦٠٣ ، الحماسة ٧/٨٠٧ ، ح ٤ - ٤٩٩/١٠ ، الخزانة ح ٢ ص ٥٥١ ،

٣ ، اللسان ح ٢ - ٥٩٧ أ ٣

(٥) ص ٧٤

(٦) السرياق على عبيويه ٨/٣٠/١٢

ومثل الأبيات التي تنسب إلى دهلج بن قريع أو قارب بن سالم المري^(١)
أو إلى شبيب بن ثعلبة :

كَانَ مَجْرَى دَمْعِهَا الْمَسْتَنُّ
قُطْنَةً مِنْ أَجْوَادِ الْقُطْنِ^(٢)

بدل من (القطون)

أَحِبِّ مِنْكَ مَوْضِعَ الْوِشْحَنِ

بدل من (الوشحن)

وموضع الإزار والقَفْنِ^(٣)

بدل من (الفن)

حُدْبٌ حَدَائِيرُ مِنَ الدَّخْشَنِ^(٤)

بدل من (الدخشن)

فلو أن الشاعر هنا لم يزد في طول الصوت الساكن وهو النون لما تمكن
من الحصول على القافية . ولعل نظرة سريعة إلى الكلمات الأصلية تكفي للتدليل
على ذلك .

ومثل قول رؤبة أو ربيعة بن صبح أو أحد البدو :

لَقَدْ خَشِيتُ أَنْ أَرَى جِدْبًا

(١) راجع الجرجاني بالوساطة ٣/٤٥١ ، ٤/٤٥٦ ، أولان ص ٧٥

(٢) السراي على سيوبه ح ١ ص ٢ ، ٣٠ ؛ ٢١

(٣) اللسان ح ١٣ / ٣٤٦ ب ٢٠ أسفل .

(٤) النواذر لأبي مسجل ١/١٣٤ ؛ ح ١٣ و ١٥١ ب ١

- ١٦٠ -

في عامناذا بعد ما أخضبا
إنّ الدبّ فوق الثّونِ دبّا
وهبت الرّيحُ بمُورِ هبّا
ترك ما أبقى الدب سبّبا
كأنه السّيلُ إذا أسلّحبا
أو كالحرّيقِ وافق القصبّا^(١)

ومثل ما ورد في الانصاف^(٢)

وما ورد لدى ابن كيسان^(٣)

ومثل :

كأنّ في العبلين من مُكورّه
مِسْحَل مُعونٍ قَصَدَت لِضَرّه^(٤)

ومكورّه صيفه في مَكورّ، كورّ وكان للفروض أن تأتي مَكورّ.

(٥) وأحيانا يحدث إطالة لصوت ما كن مع اختصار في الكمية الصوتية

لغيره فقد وردت (الكُمّهْدَة) في الشعر :

(١) ديوان رؤبه ص ١/١٦٩ - ٧ ، المني ح ٤ - ٢١/٥٤٩ .

(٢) الانصاف ٥/١٠

(٣) ابن كيسان ١٤/٦٣

(٤) اللسان ح ٥ - ١٥٥ / ١٧ (عن الأسمي) ، التاج ح ٣ - ١٠/٥٣١

— ١٦١ —

نَوَامَةٌ وقت الضُّحَى نُوَهْدَه
شِفَاؤُهَا مِنْ دَائِهِ الْكُمَّهْدَه^(١)

وهي الصحيح ولكن ورد لدى أبي زيد بالنوادر ١٠٣/٥ والاصمعي في
خلق الإنسان ١٢/٢٢٢ وبشار ٢٠٥، ٢ صياغة أخرى مع تضعيف الميم وتحريكها
وتسكين الهاء (وَوَهْدَه) هنا بدل من (تَوَهْدَه) بسبب القافية .

وجاءت (الْكُمَّهْدَه) لدى أبي عمرو الشيباني (مخطوطة بالاسكوريال ٥٧٢)^(٢)
في رجز لآبي العيص .

بَتْ أَتَزَكُم عَلَى كُمَّهْدَه

ولآبي الصغراء البولالي (كتاب الجيم ٢٤٠، ١٧١) .
فانه الْكُمَّهْدُ وَالْكُمَّهْدُ

تغير القيمة الکیفیة :

(١) تغير قيمة الحركات

مثل قول العماني أو نخيلة

كَأَنَّ أُذُنِي إِذَا تَمَرَّرَ
قَادِمَةٌ أَوْ قَلَمٌ مُعَرَّرًا^(٣)

(١) اللسان ج ٣ - ١٩١٠٦ = ٣١٨ ب .

(٢) راجع أولمان بنفس الموضع .

(٣) العقد ج ١٥٩٣ - ٧ = الكامل ٥٩٣ = تاريخ بغداد ج ٥ ص ٧/٢٧١ =

فيك : العربية ٥٢ .

(م ١١ - القافية)

— ١٦٢ —

بدلاً من (قادمة^{١٥} أو قلم^{١٦} بحرف^{١٧}) . فالغافية أضطرت الشاعر هنا إلى تغيير
قيمة الحركة الكيفية فوق في الخطأ النحوي .
ومثل قول رؤبة :

فَلَيْتَ أَيْتَامَ الْعَصِيبِ عَوَاكِرَا
وَلَيْتَ مُبْتَاعَ الشَّبَابِ التَّاجِرَا^(١)
أى (عواكر^{١٨} ، التاجر^{١٩})
ومثل :

يَا حَبِذَا عَيْنِي سَلِيمَى وَالْقَمِ^(٢)
بدلاً من (القم^{٢٠}) بالجر
ومثل :

فِي الْعُبِّ إِنْ الْعَبَّ لَنْ يَدَامَا^(٣)
أى (يدوم)

والنخير هنا شديد وعكسى أى أن الواو في يدوم انقلب الفاء لحركة حركة
الدال قبلها وقلبت فتحة ومثل ذلك أيضاً :

بَذِيْقَى سَيِّدَةَ الْبِنَاتِ^(٤)
عَيْشَى وَلَا يُؤْمِنُ أَنَّ تَمَاتَ
أى (تموت)

(١) رؤبة ٣٧/٢١ .

(٢) يافت سعاد ١٥/١١٦ .

(٣) اللسان ج ١٢ - ١٢٣/ب

(٤) اللسان ج ٢ ص ٩١ أ ٣ د

ومثل :

يَا رَبِّ سَارِ نَات مَا تَوَسَّدَ
إِلَّا ذِرَاعُ الْعَنْسِ أَوْ كِفَا الْيَدِ^(١)

بدلا من (كفا اليد)

ومثل قول العجاج :

لَقَدْ رَأَيْتُ عَجَبًا مَذْأَمَسَا^(٢)

بدلا من (أمس) .

ومثل قول عماره :

كَأَنَّهُنَّ الْفَتَيَاتُ الْعَنْسُ^(٣)
كَأَنَّ فِي أَظْلَالِهِنَّ الشَّمْسُ

بدلا من (الشمس) أى أن الأمر ليس مقصورا على الفتح فقط .

ومثل قول أبي نواس :

يَا خَيْرَ مَنْ كَانَ وَمَنْ يَكُونُوا^(٤)

إِلَّا النَّبِيُّ الطَّاهِرُ الْأَمِينُ

بدلا من (إِلَّا النَّبِيُّ الطَّاهِرُ الْأَمِينُ) .

(١) اللسان ج ١٥ - ٤٢١ / ٦ أ = الأنبارى بالأضداد ١/١٢٢ = ابن يعيس
١٤/٦٠١ - الخزانة ج ٣ - ٣٥٥ / ٥
(٢) سيبويه ج ٢ - ١٥/٤٠ = العنى ج ٤ - ٣٥٧ / ١٣
(٣) أبو ريد : النوادر ٢٥ أسفل .
(٤) أبو نواس = قدامة : نهد الشعر ١٨/١٣١ = ميك العربية ٥١ .

ومثل قول حجر بن يزيد بن سلة

قد لبس الديباج والإفرندي

بدلا من (الأفرندي)

وقول أغلب العجلى

قال لها هل لك ياتأفي^(١)

بدلا من (في)

(ب) ومن ذلك أيضاً ما ذكر في باب ضرائر القافية والنحو بشأن الجر على المجاورة .

(ج) ويمكن أن يصبح كيف الحركة أقل إذا كوتت الماء مثلاً مع ما قبلها مقطعا ساكنا ، ومن ثم تتغير حركة الصوت السابق . فكلمة (قَصَدَه) مثلاً لو وقفنا بالسكون على الماء فأصبحت ساكنة لكوتت مع الدال المفتوحة قبلها مقطعا مغلقا فأصبح المقطع (دَه) . ولأن الفتحة عادة تصبح قلقة في المقطع المغلق تتحول إلى ضمة شبه مائلة ، وبذلك تصبح (دُه) مثل :

مَنْ يَأْتَمِرُ لِلْخَيْرِ فَيَمَّا قَصَدَهُ^(٢)

تُعَمِّدُ مَسَاعِيَهُ وَيُعَلِّمُ وَشَدَهُ

بدلا من (قَصَدَه)

(١) موقعة صفين ١/٢٧٥ .

الكشاف ج ٢ - ٩/٥٠٥ = الخزانة ج ٢ - ٢٥٧ .

(٢) المعنى ج ٤ - ١٣/٥٥٢ .

- ١٦٥ -

ومثل قول امرأة من عبد القيس :

ما زال شـبان شديداً وهـمه

حتى أتاه قرينه فوقه

بدلاً من (فوقه) وشواهد ١٣٠، ب. ٥٠ .

أما في الرجز الآتي فقد تغيرت القيمة السكونية والكيفية معاً في قول
أبي الزحف .

أنا أبو الزحف وأبـرى كاوان^(١)

أكوى به أخراح أم الصبيان

(كاوان) بدل من (كاون)

ومثل :

وأنا أمشي الذألا حوالكا^(٢)

(حوالك) بدل من (حوالك)

تاليا : الأصوات الساكنة

إذا لم يستطع الشاعر أن يجد الكلمة المناسبة للقافية ، فإنه قد يأتي أحيانا
بصوت يقرب مخرجه من صوت الروي في القصيدة . وهذا هو الإكفاء ، وهو
من عيوب القافية .

(١) أبو الطيب : مثنى ٦/٦٤١ .

(٢) الزجاجي : الامالي ٥/٨٣ = ٦/١٣٠ = سيبويه ج ١ - ١٤٧/١٤٤ .

مثل :

مُبْنَى إِنْ الِـبِرِّ شَيْءٌ هَـيْنٌ^(١)
الْمَنْطِقُ الطَّيِّبُ وَالطُّعْمُ

ومثل قول علي بن أبي طالب أو أبي جهل :

بَازِلٌ عَامِنٌ حَدِيثٌ سَنِيٌّ^(٢)
إِمْتِلِ هَذَا وَلِدَتْنِي أُمِّي

ومثل :

إِذَا رَكَبْتَ فَاجْعَلُونِي وَسْطًا
لِي كَبِيرٌ لَا أُطِيقُ الْمَنْدَا^(٣)

والاكفاء^(٤) يعرفه الرجز والقريض معاً إلا أن الرجز قد يحتال على الروي
بتغيير الصوت الذي لا يتفق معه ليصبح مثله ، وقد يكون هذا التغيير قسراً
ولا يتفق إطلاقاً مع الإمكانيات الصوتية مثل قول علباء بن الأرقم بن عوف :

يَا قَبِـحَ اللَّهِ بَنِي السَّـعْلَاتِ^(٥)
عَمْرُ بْنُ يَرْبُوعٍ شِرَّكَارِ النَّاتِ

-
- (١) الكامل ٨/٦٨٠ = سبط ج ١ - ٥/٧٢ = هول ج ٤ - ٨/١٧٤٠ .
(٢) الكامل ١٠/٤٨٠ = هول ج ٤ - ١٣/١٧٤٠ .
(٣) سبط اللالي ج ١ من ٩/٧٢ = هول ج ٤ - ٥/١٧٤٠ .
(٤) وهذا عند أبي عبد الله محمد بن جعفر في ضرائر الشعر لإجازته ص ٨١ ، وقد مثل له
أيضاً فارجع إليه .
(٥) الزجاجي : لإبدال ٣/٤٥٨ = اللسان ج ٦ - ١١٠ ب - ٤ .

ليسوا بسادات ولا أكيات

(فالنات) بدل من (الناس)، و (أكيات) بدل من (أكياس) على بعد
ما بين الفاء والسين في المخرج .

ومثل قول رؤبة :

عَمُرُ الْأَجَارِيِّ كَرِيمِ السُّنْعِ^(١)

أَبْلَجُ لَمْ يُولِدْ بِنَجْمِ الشُّعْ

(السنع) بدل من (السنخ) .

ومثل :

وَيْحَا فِدَاؤُكَ يَا فَضَالَهُ

أَجْرِيهِ الرُّمَحَ وَلَا تُهَالَهُ^(٢)

(تهاله) بدل من (تهالا) .

ومثل :

وَبَلَدُهُ قَالَصِيَّةٌ أُمَوَاؤُهَا

مَاسِيحَةٌ رَأَى الضُّحَى أَفْيَاؤُهَا^(٣)

(أمواؤها) بدل من (أمواها) .

(١) اللسان ج ٣ - ٢٦ ب ١٣ = سبط ج ١ - ٧/٧٢ = رؤبة ٤/١٩ ص ١٧١

(٢) أبو زيد بالتواذر ٨/١٣ .

(٣) المفصل ٣/١٧٣ = ابن يعيش ١٠/١٣٦٢ = هول ج ٤ - ١٢٣٣ .

ومثل :

يا لك من تَمَرٍ ومن شِيشَاءٍ^(١)
يَنْشَابُ في المَسَمَلِ واللاه
أَنْشَبَ من مآثرِ حَيْدَاهِ
(حِيدَاهِ) بدل من (حِدَادِ)

ومثل قلب الياه جيا وينسب لعليان

خالى عُوَيْفٌ وأبو عَلِيجْ
المطعمان اللحم بالمشِيجْ
وبالفداقِ كِسَرَ البَرْنِجْ
يُقْلَعُ بالودِّ والعِصِيجْ^(٢)

بدل من (أبو على ، بالعشى ، بالصيصية وهي قرن البقرة)

وليس الامر قاصراً على الياه كصوت لنوى فحسب ، بل أن ضمائر الملكية

التي تفتى بالكسر أو بالياء وردت بالرجز جيا .

مثل :

لَاهُمَّ أَنْ كُنْتَ قَبْلَتْ حَجَّيجْ^(٣)

(١) أبو مسحل بالنواذر ١/٤٢٨ = اللسان ج ٣ - ١٤١ أ - ٧ .

(٢) ابن السكيت : القلب ١٤/٢٨ = القالي : الامالي ج ٢ - ١٤/٧٩ = سيويه

ج ٢ - ٢/٣١٥ = اللسان ج ٢ - ٢٠٥ ب ٣ .

(٣) أبو زيد بالنواذر ٤/١٦٤ = ابن السكيت / القلب ٨/٢٩ = القالي بالامالي ج ٢

١/٨٠ - ٥/٧٨ = اللسان ج ٢ - ٢٠٥ ب ٨ = ابن يعيش ١٠/١٣٩٠ .

فلا يزال شاحجٌ بأتيكِ بسجٌ

أقمر نهاتٌ يُنزى وفرتيج

أى (جى، بن، وفرتى)

ومثل قول هيمان بن قحافه :

تطيرُ عنها الوبرُ الصَّابِجا^(١)

بدل من (الصَّابِج) .

وقد يكون لتغير كلمة القافية الضرورة أثر عكسى على الكلمات داخل البيت

مثل :

حتى إذا ما أمسجت وأمسجا^(٢)

زيادة الجيم فى كل من أمسيت وأمسيا .

(١) ابن السكيت بالقلب ٢٨ / أسفل = القالى ج ٢ - ٦٩ / ٥ = اللسان ج ١ -
 ٥٣٣ أ ١٤ ، ج ٢ - ٢٠٥ / أسفل .
 (٢) ابن جنى : ديوان الهذليين ٢ / ١٣٣ = ابن يعيش ١٢ / ١٣٩٠ = اللسان ج ٢
 ٢٠٥ ب ١٢ ، ج ١٥ أ ٢٨١ - ٩ .

— ١٧٠ —

— ٤ —

الثورة على القافية

رأينا كيف أن الحصول على القافية لم يكن سهلا على الشاعر في كل وقت وكيف أن المعاناة التي كان يلقاها الشعراء جعلتهم يصرحون بذلك في شعرهم . وبالرغم من النصائح التي كان يوجهها اليهم النقاد والمساعدات القيمة التي قدمها لهم اللغويون من أصحاب مدرسة القافية الذين صنفوا معجياتهم اللغوية جاعلين أواخر الكلمات أبوابا وأوتلها فصولا . بالرغم من هذا كله فقد ثار الشعراء على القافية التقليدية التي عرفها الشعر العربي منذ نشأته ، وكان لهم محاولات شتى في هذا ، أشهرها النظم في المزدوج بأنواعه المختلفة والموشحات . وإن كان فيهم من تقيدها ، والتزم بل ضيق على نفسه في التزامه بما لا يلزم في القافية ، كما رأينا عند أبي العلاء المعري وابن الرومي وغيرهما ، كما بينا من قبل ، بل إن اللقدماء أنفسهم قد انفتخوا إلى ذلك . فنجد ابن رشيق (ت ٤٥٦ هـ) يقول عن ابن الرومي :

« وكان ابن الرومي خاصة من بين الشعراء يلتزم ما لا يلزمه في القافية حتى أنه كان لا يعاقب بين الواو والهاء في أكثر شعره قدرة على الشعر واتساعا فيه » (١) .

وكان الرواة يتباهون بمقدرتهم على رواية الشعر المقتضى والاكتثار منه . وكان حماد الراوية « يتباهى بأنه يعرف ألف قصيدة بأية قافية كانت » (٢) .

(١) العدة — ص ١٦٠ .

(٢) كراتشكوفسكي : دراسات في تاريخ الأدب العربي — دار النشر علم — موسكو ١٩٦٥ — ص ٥ .

وبالرغم من هذا نجد أن الشعراء منذ القدم قد حاولوا الخروج على القافية
التي تنظم القصيدة كلها فينسب إلى امرئ القيس مثلاً قصيدة مسمطة .
وهي القصيدة التي يبدأها الشاعر بببيت مصرع ويأتي بعدها بأربعة أقسمة على
غير قافيته ثم يعيد قسيماً واحداً من جنس ما ابتداء به ، وأن كان ابن رشيق يشير
إلى أنها متحولة (١) .
وورد مسمط امرئ القيس لدى ابن بري بحاشية الصحاح وبالتاج ج ٣
ص ٢٨ س ١ :

تَوَهَّمتُ مِنْ هِنْدٍ مَمَّالِمِ أَطْلَالِ
عَفَّاهُنَّ طُولُ الدَّهْرِ فِي الزَّمَنِ الْخَالِ
مَرَّابِعٍ مِنْ هِنْدٍ خَلَّتْ وَمَصَائِفُ
يَصْبِيحُ بِمَمْنَاهَا مَدَى وَعَوَازِفُ
وَعَثَرَهَا هُوجُ الرِّيَّاحِ الْعَوَاصِفِ
وَكُلُّ مُسِيفٍ ثُمَّ آخِرُ رَادِفُ
بِأَسْحَمٍ مِنْ نَوَى السَّمَائِ هَطَّالِ

وينبغي أن نشير عنه ذلك كما ينبغي كل هذه المحاولات وأمثالها عن الشعراء
القديمين فنجد بكتابه عنواناً جانبياً .

« المتقدمون لا يخمسون ولا يسمطون » (٢) .

ولا يموتنا أن نبين هنا أن الشاعر القديم ثار على القافية وأتى في شعره بما

(١) الممددة ١ ص ١٨٠ .

(٢) الممددة — ١ ص ١٨٢ .

— ١٧٢ —

لا يتفق وأحكامها ، وإنما كان أقرب إلى الصافية الحرة أو المرسلة . مثل قول
المجيز السلولى (ت ٩٩ تقريباً) (١) .

ألا قد أرى إن لم تكن أم مالك
يملك يدي أن البقاء قليل
رأى من رفيقه جفاء وبيعة
إذا قام يبتاع القلاص فميم
فقال لخليه أرحلا الرحل لاني
بمهلكة والعاقبات تدور
فبيناه يشري رخله قال قائل
لعم جمل رخوا الملاط نجيب

وهذا ما عده أصحاب القوافي من عيوب القافية وأطلقوا عليه لفظ الاكفاء
ويمكن أن يرجع إليه في كتاب القوافي لأبي يعلى .

وكذلك ينسب للشاعر المذلى جنوب موهبان (٢) :

وحرب وردت وثغر سددت
وعلى شددت عليه العمالا

(١) راجع تحقيق القوافي لمؤن عبد الرؤوف ص ١٣٧ — ١٤١ .

(٢) الحريرى - ط ١ دى ساسى / البستاني ، راجع هارتمان ص ١٢٣ من كتابة عن الوشح .

ومالِ حَوَيْتَ ، وَخَيْلِ حَمَيْتِ وَصَهْفِ قَرَيْتِ يَخَافُ الْوَكَايَا

ويقول هارتمان أيضا أن المربع وهو أقدم وزن عرف في العبرية (morha)^(١) وجد قبل سنة ٣٠٠ وأن الأغلب العجلى استعمله قبل الاسلام ، وأن الحريري قد استعمله في المقامة الحادية عشرة والخمسين . وهو ماسى فيها بعد بالمزدوج . كما عرف الشعراء أيضا أنواعا أخرى من المزدوج مثل الخمس وذكره الجاحظ فقال :

« لم أر أحدا أقوى على الخمس والمزدوج كما قوى عليه بشر ، وأنه كان في ذلك أكثر وأقدر من أبان اللاحق »^(٢) .

وقد عالت نازك الملائكة محاولة التخلص من عبء القافية بأنها ذات رنين عال ، فتقول في كتابها : (قضايا الشعر المعاصر) :

« بدأ العرب يتخلصون من عبء القافية الموحدة ذات الرنين العالى منذ عصور بعيدة ، فنشأ الموشح والبند وفنون الشعر الشعبي ودرجت الأغانى التى تستعمل أكثر من قافية واحدة »^(٣) .

حاول الكثيرون من الشعراء — إذا — التخلص من القافية والتزامها آخر كل بيت أو شطر البيت بصفة مطلقة مكتفيا بنغم الايقاع الناشء عن تساوى عدد المقاطع في كل بيت وعن جوهر الايقاع المكون من مقطعين متالين متلازمين

(١) فن الشعر العبرى ص ٢٩ - ٧٠ وأول من استعمله : دولس بن لبرت ، (ت ٥٣٢٠) .

(٢) البيان والتبيين — تحقيق السندوبى — ج ١ ص ١٢٦ (هامش) .

(٣) ص ١٦٢ .

أولهما قصير والثاني طويل منبور . وهو ما أطلق عليه الخليل اسم الوتد المجموع^(١). فتوالى ورود جواهر الإيقاع وتردده بصورة منتظمة في البيت يغنى الشعر الكمي — ولا شك — كما ذكر في كتاب بدايات الشعر العربي ... عن موسيقى القافية وإيقاعها . وبمحضنا البيتان اللذان ذكرهما أبو بكر الباقلائي في كتابه الإعجاز اللذان لم يتقيد الشاعر فيهما بالقافية .

رُبَّ أَخٍ كُنْتُ بِهِ مُنْتَبِطًا أَشَدُّ كَفًى بِعُرَى صُحْبَتِهِ
تَمَسَّكَ حَتَّى بِالْوَدِّ وَلَا أَحْسِبُهُ يَزْهَدُ فِي ذِي أَمَلٍ

ونجد لدى أبي نواس محاولة لقول الشعر بلا قافية ، فنقرأ لدى ابن رشيقي (العمدة ج ١ ص ٣١٠) :

« وقد جاء أبو نواس بإشارات أخر لم تجر العادة بمثلهما ، وذلك أن الامين ابن زبيدة قال له مرة : هل تصنع شعراً لا قافية له ؟
قال : نعم ، وصنع من فوره ارتجالاً :

ولقد قلت للمليحة قولي * * من بعيد لَمَنْ يُحِبُّكَ
(إشارة قبلية)

فأشارت بمعصم ثم قالت * * من بعيد خلاف قولي
(إشارة لا لا)

فتنفست ساعة ثم أنى * * قلت للبنفلة عند ذلك
(إشارة أمثلى)

(١) راجع ماورد عن جواهر الإيقاع بكتابي عن بدايات الشعر العربي .

وقد تعتمد بعض الشعراء الألقاب والإبطاء في شعره فأتى بما أسماه : المحدثون
بالشعر القواديسي ، تشبيها بقواديس الساقية ، كما يقول ابن رشيق^(١) ، لإرتفاع
بعض قوافيه في جهة وانخفاضها في الجهة الأخرى ، فأول من رأيته جاء به طلحه
ابن عبيد الله العوفى في قوله عن قصيدة له مشهورة طويلة :

كم للذمى الابتكار * * * بالنخبين من منازل
بمهيى للوجد من * * * تذكراها منازل
مماهدت وعليها * * * مُشْتَجِرُ الهواطل
لما نأى ساكنها * * * فأدمى هواطل

وهو مربوع الرجز تعتمد فيه الألقاب وأوطأ في أكثره قصداً ، كما فعل
في البيتين الأولين من هذه .

فالشاعر يعتمد هنا أن يأتى بصوت الروى (وهو آخر صوت ساكن بالبيت)
محركاً بالكسرة مرة وبالضم مرة أخرى . كما أنه يعتمد أن يأتى بنفس كلمة « منازل »
بنفس المعنى آخر البيتين الأولين . وهذا ما اسماء أصحاب القافية القدماء بالإبطاء
وعدوه من عيوب القافية^(٢) معرفين أياه بأنه إعادة القافية في الشعر ، مأخوذ
من قولك : د وطئت الشيء وأطأته سوى .

عرف الشعراء المسمط إذأ ، كما عرفوا الخمس والمشطور والمنهوك واتجه
بعضهم إلى المزدوج وأولع البعض الآخر بالوشح .

ثم تعددت أنواع المزدوج وتنوعت ضروب الموشح حتى أصبح لهما من القيود
والالزام ما فاق قيود القافية التقليدية أحياناً . وسنكتفى بالحديث هنا عن
المزدوج والموشح .

(١) العمدة ج ١ ص ١٧٨ .

(٢) راجع القوافى لأبى يعلى ص ١٤٨ وما يليها .

(١) المزدوج :

يرى ابن رشيقي أن بشر بن المعتز هو أول من نظم المزدوج إذ يقول :

« وقد رأيت جماعة يركبون الخمسات والمسعطات ويكثرون منها ، ولم أر متقدماً حاذقاً صنع شيئاً مجها ، لأنها دالة على عجز الشاعر ، وقلة قوافيه ، وضيق عطفه ، ما خلا أمراً القيس في القصيدة التي نسبت إليه ، وما أصححها له ، وبشار بن برد ، قد كان يصنع الخمسات والمزدوجات عينا واستهانة بالشعر ، وبشر بن المعتز ، فقد أنشد الجاحظ له أول مزدوجة » (١) .

كما يقر كاتب مادة (رجز) بدائرة المعارف الإسلامية أيضا أن المزدوج نشأ في أوائل الدولة العباسية (٢) .

وقد حاول جوستاف فون جروني باوم Gustáv von Grunebaum

في مقاله : On The Origin and Early Development of Arabic Muzdawij Poetry. (٣)

« أن يثبت أن المزدوج قد تأثر بالمتنوى الفارسي ، ولعله تأثر في ذلك بيوهان فك في كتابه العربية (ص ٩٦) حيث يقول « أن نظم أبان لكليلة ودمنه مطابق للمتنوى الفارسي تمام المطابقة » (٤) .

ويسوق جروني باوم الأسباب الآتية للتدليل على ما يذهب إليه :

١ — أقدم قصيدة عرفت للمزدوج هي قصيدة الأفيال لخالد القناس

(١) المدة ج ١ — ١٨٢ .

(٢) دائرة المعارف الإسلامية (مادة رجز) ، اتجاهات الشعر العربي ص ٥٤٢ .

(٣) راجع مجلة Journal of Near Eastern Studies, Chicago

العدد الثالث سنة ١٩٤٤ ص ٩ — ١٣ .

(٤) اتجاهات الشعر ص ٥٤٢ .

سنة ٧٠٠ ولم يسبقها مثلها في الشعر العربي لامتني ولا موضوعا فهو يقدم مادة قصصية في قالب شعري ومن ثم نسج الشعراء على منواله بعده .

٢ — كيلة ودمنه جاءت مادتهما من الفارسية ، نظمت أبياتها بالشكل المزدوج (أي أن الشكل نقل أيعنأ عن الفارسية وليس المادة فحسب) .

٣ — ورد في شعر خالد القناص كلمة (زندبال) أي (زندبيل^(١)) الفارسية .

٤ — كان بعض أوائل من أتبع هذه الطريقة في الظن من أصل فارسي أو كانت لهم صلة بالحضارة الفارسية مثل حماد بن محمد وبنار بن برد . أما الوليد بن يزيد الذي نسب له المزدوج بالأغاني (ج ٦ ص ١٢٨ ، ج ٧ ص ٧٧ والديوان رقم ٢٧) . فقد كان بلاطه يزخر بالأعاجم .

٥ — وجود بعض التراتيل المانوية Manichäische Hymnen منظومة في شكل قريب من المزدوج .

٦ — تقرير الجاحظ في البيان والتبيين (ج ٢ ص ٥٦ ، ج ٣ ص ٢٩) ، بأن المزدوج عربي النشأة يدل على أن الشعوبية لم تكن تسلم بذلك . ولكن كل هذا لا ينهض دليلا على أن المزدوج متأثر بالشعوبية . وقد ناقش المستشرق الأستاذ أولمان هذه الحجج ورد عليها واحدة واحدة^(٢) .

١ — الجاحظ لم يذكر بكتابه الحيوان (ج ٢ ص ٥٢ ، ١٧٦) ، وكذا النويري بنهاية الأرب (ج ٩ ص ٣٠٢) إلا بيتين فقط من قصيدة الأفيال . ولا يمكن أن نقين منها إن كانت مزدوجة أم لا ، بل إن النويري لا ينسبهما

(١) زنده = كبير ، ضخيم — بيل :- فيل

راجع فرهنگ جامع فارسی — انكليسی .

New Persian. English Dictionary by S. Haim / Teheran 1962.

(٢) أبحاث عن شعر ارجز — ص ٤٨ .

(م ١٢ — القافية)

إلى أحد ، وإنما جاء لديه « يقول بعض الشعراء » . أما الجاحظ فيقول « يقول
خالد القناس . ولعله خالد بن صفوان القناس (الذى ورد ذكره لدى الميمنى فى
كتاب طرائف ص ١٠٣) صاحب قصيدة العروس . ولكنه ليس مؤكداً (١) .
ولادليل على أنه خالد بن صفوان الهم التيمى المتوفى سنة ٧٥٢ كاتب هشام بن
عبد الملك أيضاً (٢) ، كما يؤكد جرونى باوم ، فاذا ما سلطنا بأن مؤلف قصيدة
الأفيال وقصيدة العروس شخص واحد ، كان تاريخ حياتهما موضع تساؤل ،
فبروكلان يذكر أنه توفى (سنة ٧٠٩/٩٠ م) دون ذكر لمراجعة . ولعله نقله عن
الفارث Ahlwardt فى فهرسه تحت رقم ٧٥٢٣ (ص ٥٤٦/١) دون مرجع أيضاً (٣).
وواضح أن الفارث رجح هذا التاريخ ، فليس ثمة ما يثبت صحته ، وللأسف
لا يعرف شيء ممن يدعى خالد بن صفوان القناس . كذلك يذكر عبد العزيز
الميمنى فى طرائفه (ص ١٠) أنه لم يستطع التحقق من الشاعر بالرغم من أنه أكثر
البحث . ومن ثم تستطع كل الدعوى التى تؤكد أن قصيدة الأفيال نظمت عام ٧٠٠ هـ
والمقطوع به أن هذه القصيدة ليست من المزدوج ، ولكنها كما وردت بنسخة
كوبولى Koprulu الخطية لكتاب الحيوان ليست إلا شعراً تتحد كل خمسة أبيات
منه فى القافية . وقد وصفت القصيدة (فى هذه المخطوطة) بالمزدوجة والخمسة .

٢ — لم يطلع أبان اللاحق أو عبد المؤمن على الأصل الفارسى لسكيلة ودمته
بل أطلما على النص العربى الذرى لابن المقفع ، وكان يمكن أن ينظمها أى نص
عربى آخر بهذه الطريقة . فليس يكفى أن يكون أصل كليلة ودمته فارسياً نقل
إلى العربية ليكون نظام شعرها المزدوج أيضاً قد نقل إلى العربية .

٣ — وجود كلمة (زندبيل) فى القصيدة ليس دليلاً على النقل من الفارسية ،

(١) أبحاث عن شعر الرجز ص ٤٨ .

(٢) بروكلان العمل الأساسى ج ١ ص ٦٠ .

(٣) بروكلان ج ١ ص ١٠٥ .

فا أكبر الكلمات التي وردت في شعر العجاج وروقه وغيرهما ، وهي فارسية الأصل ، فضلا عن أن في شعر الأعشى والشعراء الجاهليين تعبيرات فارسية ليست بالقليلة . ولهذا السبب فحسب لا يمكن أن يقرر أن السبب في نشأة المزدوج يرجع إلى التأثير الفارسي .

٤ — يقرر أبو نواس أنه رأى حماد عجرد (٧٧٨/٧٧٧) أثناء وجودهما في السجن يظلم شعراً يحاكي فيه ابتهالات المانوية فيقول : « له شعر مزاج بيتين بيتين مثل الذي يقرءون به صلاتهم »^(١) وللأسف تقف هذه الرواية مفردة . ولا يوجد ما يدل عليها في شعر حماد . فضلا عن أنه لم يبق من مثل هذه الابتهالات أى شيء . أو يذكر عنها في موضع آخر أى شيء . ومن ثم تصبح رواية أبي نواس موضعا للشك . ومثلها رواية الجاحظ بالبيان (ج ١ - ص ٢٣ ، ص ١٣ ، ص ٩ - ص ١٩) أن بشار بن برد وظم في المزدوج^(٢) ، فليس في ديوانه شيء من قصائد المزدوج الطويلة . أما الخبر المنسوب إلى الخليفة الوليد بن يزيد (ت ٧٤٤) من أنه في نشوة الخمر بدلا من أن يمظ الناس في خطبة الجمعة من فوق المنبر أشد أياثانا مزدوجة ، فإن جروني باوم نفسه يقول بأنها ليست فوق الشك (ص ١) .

The Genuineness of the Poem is not beyond Suspicion^(٣)

٥ — كذلك فإن القول بأن الابتهالات المانوية يمكن أن تكون مثالا للشعر

(١) الأغاني ج ١٣ - ١٦/٧٤ ، ج ١٤ - ١٠/٣٢٤ .

(٢) راجع فيك : العربية ص ٣٣ .

(٣) يعنى ما ذكره أبو الفرج عن المزدوج للوليد وكان قد جعلها فيما يزعم خطبة من خطب الجمعة ويقول فيها :

الحمد لله ولى الحمد . . . أحده في يسرنا والجهنم

وهو الذى فى الكرب استعين . . . وهو الذى ليس له قرين

ويقول صاحب اتجاهات الشعر العربى ، فى القرن الثانى الهجرى ص ٣٨ « وإذا صحت نسبة هذه المزدوجة لكان الوايد من أقدم الشعراء الذين كتبوا فى هذا النوع الجديد من نظام القوافى » .

المزدوج لا تنهض على أساس متين ، إذ أنه يذبحى عند إثبات التأثير الفارسي أن تجد على الأقل في الشعر الفارسي المعاصر ما يوحى أو يقدم صورة للمزدوج يمكن أن يحاكيها الشعراء العرب . وليس هذا معروفا . والمتنوى يظهر أولاً لدى الرودجى والفردوسى . وإذا كان أوحى للعرب بالمزدوج ، فليس مفهوماً - إذا - كيف أن العرب لم يحتفظوا بوزن المرب الذى كان وزناً معتاداً لهم ، ولماذا عدلوا عنه إلى شعر الرجز الصعب .

٦ - النص الوارد لدى الجاحظ بالبيان والتبيين (ج ٢ - ص ٥٦ س ١٦ ، ج ٣ - ص ٢٩ - س ٤) يرتبط حقاً بمجادلة الجاحظ للشعوية ، إذ جاء به « ونحن ادعينا للأعراب أصناف البلاغة من القصيد والرجز ومن المنشور والامسجاع ومن المزدوج وما لا يزدوج » .

« فإذا رأى أحد أن يتبين من هذا أن الشعوية تدعى أحقيتها فى المزدوج ، فأنما يجب عليه أيضاً أن يقرر إدعاءها لنفسها بالقصيد والرجز والنثر والسجع » .

* * *

ولكن . . . هل يحتاج الأمر إلى أن تساق كل هذه الحجج لإثبات أن العرب أخذوا المزدوج عن الفرس ، وهل تحتاج لدفعها إلى أن نسوق الحجج المضادة . وإن كان الاستاذ أولمان قد وفق غاية التوفيق حقاً فى مناقشته العلوية والمنطقية للحجج المقروضة . وهل نحتاج حقاً إلى كل هذا ؟ بعد أن عرفنا عن الشاعر العربى القديم ضيقه بالقافية وبقيودها ومحاولة أن يهرب منها مرةً بالألفاء ، وما إلى ذلك ، بعد أن عرفنا أن الرجز أساساً يتكون من سطر واحد ، تأتى القافية فى نهايته ، ثم ما لبث أن قسم لتأتى القافية فى منتصفه أيضاً وأصبح السطر مكوناً من سطرين مغناتين أيعجز الفكر الربى ولو كان بسيطاً ساذجاً أن يلجأ إلى تغيير

القافية في الشطرتين المتتاليتين لها ، وكل الفرص متاحة له في الرجز يستغلها
— وقد فعل — كما يشاء .٤

ان هذه هي نفس الخطوات التي حدثت في الموشح فبعد أن كان بيتا طويلا
قسم قسمين ، ثم ثلاثة وهكذا حتى تكون الموشح (١) .

وهذا ما يذهب إليه كاتب مقال الرجز بدائرة المعارف الاسلامية فهو يرى
أن المزدوج والخمسة نشأ بفعل ماساور الناس من ملل لسكرة ترديد أبيات رجزية
ذات مصراع واحد . وان كان بعض دون تعليل أو أية إشارة ، أو بفعل
مؤثرات خارجية ، (٢) .

وإذا ما صدقنا الروايات التاريخية ، فان وكيع بن سعيد هو أول من نظم
المزدوج (سنة ٦١٤ م أو ٦١٥ م) وأن كانت نفس الأبيات نسبت إلى الحارث
ابن المنذر الجرمي وإلى علي بن أبي طالب (٣) .

إذ يقول :

في أي يومى من الموت أفز * * * أيوم لم يُقدر أم يوم قُدر
لاخير في أحزام جياذ القرم * * * في أي يوم لم أرع يرع (٤)

وقد وجد المزدوج على أية حال أوج ازدهاره على يدى روبة بن العجاج ،
فقد نظم ارجوزة مزدوجة من اربعمائة بيت ، كذلك ظهر المزدوج بصورة واضحة
في شعر بشار (٧٨٣ / ١٦٧) ، وأبي نواس وابن المعتز .

(١) راجع ما ذكر عن بدء الموشح بإسبانيا .

(٢) دائرة المعارف الاسلامية : مادة (رجز) وراجع اتجاهات الشعر العربى — ص ٥٤٢ .

(٣) فهرست الفوائد — ١٥ / ٩ / ٨١ .

(٤) الطبرى — ج ٢ — ١٢٩٩ وأولان ص ٥٠ .

فلابي نواس في مخطوطة ديوانه في الباب الثاني عشر مردوجة يقول فيها: (١)

ياراقِدَ اللَّيْلِ .: احذَرِ مِنَ الْوَيْلِ
 لَا تَأْمَنِ الدَّهْرَ .: إِنَّ لَهُ غُدْرًا
 الدَّهْرُ ذُو صَرْفٍ .: يَرْمِيكَ بِالْحَتَفِ
 يَا نَفْسِ يَا نَفْسِ .: لَقَدْ مَضَى أَمْسٌ
 لَا بُدَّ مِنْ بَيْنٍ .: بَيْنَ الْقَرِيقَيْنِ
 لَا تُطِلْ النَّوْمَا .: إِنَّ لَهُ يَوْمًا
 لِلدَّهْرِ تَقْلِيْبٌ .: فِيهِ أَعَاجِبُ
 مَنْ غَالَهُ الْحَيْنُ .: لَمْ تَرَهُ الْعَيْنُ

كما نظم أبو العتاهية (٨٢٥/٢١٠٠) ارجوزته المشهورة ذات الامثال :

حَسْبُكَ مَا تَبْتَغِيهِ الْقُوْتُ

مَا أَكْثَرَ الْقُوْتَ لِمَنْ يَمُوتُ (٢)

الفقر فيما جاوز الكفافاً

مَنْ اتَّقَى اللَّهَ رَجَا وَخَافَا

هِيَ الْمَقَادِيرُ فَلَمْ يَأْوَ قَدَرُ

إِنْ كُنْتُ أَخْطَأْتُ فَمَا أَخْطَأَ الْقَدَرُ

(١) اتجاهات الشعر — ص ٥٤٤ .

(٢) الأغاني ج ٣ ص ١٤٣ ، ج ١١ ، ج ٤ ص ٣٦ ص ١ .

إِكْلُ ما يؤذى وان قلَّ أَلْمُ

ما أطول الليل على من لم ينم

ولابن المعتز (ت ٢٩٦/٩٩٨ م) مزدوجة طويلة في ذم الصبوح وأخرى أطول منها في سيرة المعتضد (ج ١ - ص ١١٠ - ١١٦) .

وأكبر من برز في هذا الميدان - ولا شك - أبان بن عبد الحميد اللاحق (١) (ت حوالي ٨١٥) ويكتب عنه صاحب الفهرست أنه شاعر مكثر وأكثر شعره مزدوج ومسطح (٢) .

وقد اشتهر أبان بنظمه لسكيلة ودمنة عن الأصل النثرى العربى لعبد الله ابن المقفع ، ويروى الصولى فى أوراقه (شعراء) (٣) أنه نظمها فى ثلاثة أشهر . ويبلغ عدد أبياتها ١٤ ألف بيت ، ولكن لم يبق منها إلا القليل ، فقد نقل منها الصولى أربعة وخمسين بيتاً (٤) من المقدمة وثمانية وتسعين بيتاً من قصة الأسد والثور ، وجاء أول نظمه :

هذا كتاب أدب ومحنة

وهو الذى يدمى كلىة ودمنه

فيه احتيال ، وفيه رشـد

وهو كتاب وضـة الهند

(١) تحقيق شيخو ص ٣٤٦ وما يليها .

(٢) راجع أيضا موسيقى الشعر ص ٢٧٨ .

(٣) ج ١ - ص ٦

(٤) ص ٤٦ وما يليها .

وفضلاً عن كلفة ودمنه فقد نظم أهبان مزدوجات أخرى يذكرها الصولي في كتابه^(١) بأنها قصيدة طويلة عن الصيام والزكاة كما وردت لدى المسعودي بمروج الذهب^(٢) عشرة أبيات بعنوان وذات الحلال، جمع منها أربعة آلاف مثل وحكمة^(٣) ورد منها في ديوانه^(٤) ستة وسبعون بيتاً .

ويروي الأصفهاني لأبي العتاهيه :

إِنَّا لَفِي اغْتِرَارٍ	بالليل والنهارِ
حَتَّى مَتَى التَّوَانِي	ونحن في التفاني
مَا أَوْضَحَ السَّبِيلَا	وأسرَعَ الرَّحِيلَا
أَمَا تَرَى الْعَيُونُ	مَا تَصْنَعُ الْمَنُونُ
أَيْنَ الَّذِينَ كَانُوا	أَفْئَاهُمُ الزَّمَانُ
رَأَيْتُ كُلَّ يَوْمٍ	فِيهِ هَلَاكُ قَوْمٍ

كما يكسر بشر بن المعتز من النظم في المزدوج ، فيقول مذكراً الخوارج بفضل علي بن أبي طالب .

ما كان في أسلافهم أبو الحسن

ولا ابن عباس ولا أهل السنن^(٥)

(١) ص ٥١

(٢) ص ١٩٢

(٣) الأغاني ج ٣ - ١١/١٤٣ ، ج ٤ - ٢/٣٦

(٤) تحقيق شيخو - ص ٣٤٦ وما يليها

(٥) الحيوان ج ٦ - ٤٥٥ ، اتهامات الشعر ٣١ ٣

غُرِّ مصابيح الدجى مناجب
أولئك الاعلام لا الاعارب
كمثل حر قوص ومن كهر قوص
فقعه قاع حواها قصــــــــــــــــص
ليس من الحنظل يشتر العسل
ولا من الحور يصطاد الورل
هيئات ما مــــــــــــــــافله بماليه
ما معدن الحكمة أهل البادية

وليس أبان اللاحق هو الشاعر الوحيد الذى نظم كلية ودمنة فى المردوج بل أن أبان يعلى محمد بن الهبارية (ت ١١١٥) نظمها فى المردوج أيضاً . ونشر الكتاب بعنوان كتاب نتائج الفتنة فى نظم كلية ودمنة^(١) ، وإن كان لذلك Theodor Nöldeke قد عاب على أبان يعلى بن الهبارية لغته . فقد كتب بخطه على غلاف نسخة الموجودة فى المكتبة الجامعية بتلينجن تحت (Gi IX 247 C.H) « لغة المؤلف صحيحة إجمالاً ، ولكن أى عالم لغوى فى عصره كان يمكنه أن يجد بعض الدواعى لمؤاخذته . وهو يستعمل أحياناً بعض المصطلحات التى ترد فى الشعر القديم ، وإن كانت قد اندثرت فى عصره ، ولعله أخذها من قراءاته للشعر القديم أو الشعراء المتأخرين الذين احتفظوا باللغة القديمة الفصحى (مثل المتنبي) . ولكنه يستعمل أحياناً بعض التراكيب الجديدة مثل (أودع) بدلاً من (ودع) ،

(١) بروكلمان أساس ج ١ ص ٣٥٢ ، إضافي ج ١ - ٦٤٤ .

(أولة) بدلا من (أولا) ، (بينهم) بدلا من (بينهن) ص ١٧٣ س ٥ أسفل ،
(طير) بدلا من (طائر) للفرد ، وإن كانت وردت أيضاً لدى الوليد (أغاني
ج ٦ ص ١١٨ س ٧٥) فضلا عن الخطأ في وضع الهمزة (ولعله خطأ المحقق) .

كما تبين ملحوظاته الهامش أنه لا يثق في أن القارىء يعرف العربية جيداً ،
وإن كانت هذه الملحوظات تفتقد في النصوص الصعبة أحياناً ،^(١) .

ويعتد هوتسمه^(٢) أن ابن الهبارية نظم كلية ودمنة عام ١٠٩٩ ، كما بين^(٣)
أن سبب تأليفه للنظومة حبه للدعابة واعتداده بنفسه فهو يقول :

كَلَّمْتُ طِبَاعَ الْخَلْقِ دُونَ نَظْمِهِ
وَعَجَزُوا عَنْ سَبْكِهِ لِعَظَمِهِ
إِلَّا أَبَانَ الْلاحِقِ الْكَاتِبِ
فِيَّانَهُ فِي نَظْمِهِ لِنِغَالِبِ
ثُمَّ أَبُو يَمِيٍّ إِلَى أَنَا فَانِي
نَظْمَتَهُ بِالْجَهْدِ وَالْتِمَنِ
مَتَّبِعاً فِيهِ أَبَانَ الْلاحِقِ
وَلَيْسَ وَهُوَ سَابِقِي بِالْلاحِقِ

(١) راجع أولان ص ٥١ .

(٢) ص ٩٣ .

(٣) نفس الموضع السابق (وقى ص ٧ من كتاب ابن الهبارية) .

— ١٨٧ —

فإن يكن أقدم مني عصرا
فأني أحسن منه شمرا

وهي تحوى ٧٤٠٠ بيتاً تقريباً .

ثم نظمها مرة ثالثة عبد المؤمن بن الحسن بن الحسين بن الحسن بعنوان
در الحكم في أمثال الهنود والعجم . نظمها أول مرة سنة ١٢٤٢ ، ولكن النسخة
فقدت منه ، فأعاد نظمها ثانية عام ١٢٦٨ ، وصف مخطوطة منها جوستاف فليجل
في فهرست فينا Wiener Katalog (١٨٦٥) ج ١ ص ٤٤٩ رقم ٤٨٠ وأورد
منها بعض الآيات ، ناصاً على أن عدد آياتها ثمانية عشر ألف بيت . وتوجد
مخطوطة ثانية منها في مكتبة ميونخ تحت رقم ٦١٩ .

كذلك نجد لأبي فراس الحمداني مزدوجة في اللهر بالعيد مطلعها :

ما العمر ما طالت به الدهورُ

العمرُ ما تَمَّ به السُرورُ

وقد نظم الشعراء المحدثون في المزدوج أيضاً . فنجد لدى أمير الشعراء أحمد
شوقي مزدوجة يستهدى فيها حسين واصف هاشا شجيرات لكرمه يقول فيها :

إلى حسين حاكم القنال

تمثال حسن الخلق في الرجال

أهدى سلافا طيبا كخلقه

مع احترام هو بعض حقه

واحفظ العهد له على النوى
والصدق في الود له وفي الهوى
وينظم حماس العقاد في المزدوج أيضاً ويقول :
ما بالها تطفـر كالفزال
سـاحرة بالتيه والجمال
هيفاء من أوانس الأندلس
ذات جبين كالنهار المشمس
قد أسفرت حالية بالنور
في وجنة ومقلة وشـمر

كما نظم فيه أيضاً الشاعر المراءى أناشيد الأطفال وجاء بالسهل الممتنع (١) .
وقد توسع العرب في استعمال هذا الشكل فظهر المثلث والمربع والخمس والمعشر
وما إلى ذلك ، وكلها يظهر به الأبيات المشطورة خلافاً للزدوج منها ، وإن بقي
المزدوج في صورته الأولى هو الأكبر دوراناً .

الثلثة :

وهي الأرجوزة التي تتحد كل ثلاثة أبيات متتالية منها في قافية واحدة مثل
مقدمة محمد بن إبراهيم بن حبيب الغزاوي (٢) لكتابه عن النجوم :

(١) راجع موسيقى الشعر ص ٢٧٨ ، ٢٧٩ .

(٢) بروكلمان : إضافي ج ١ — ٣٩١ .

— ١٨٩ —

الحمد لله العلى الأعظم
ذى الفضل والمجد الكبير الأكرم
الواحد الفرد الجواد المنعم

الخالق السبع العلا طباقا
والشمس يجلو داؤها الأغصاقا
والبدر يملأ نوره الآفاقا^(١)

ونظم العقاد في هذا النوع وإن كان قد جعل قافية الشعر الثالث
تتكرر فيقول (٢) :

أذن الشفاء فماله لم يُعْمَدِ
ودنا الرجاء وما الرجاء يُسْعِدِ
أعدوت أم شارفت غاية مقصدي

برَدَ الليل وانطفأ الجوى
وسلا الفؤاد فلا لقاء ولا نوى
وتبدد الشمالان أي تَبَدَّدَ

(١) معجم الآباء ج ٦ — ٢٦٨ ، الصفدى : الواق ج ١ — ٢٣٩ .

(٢) راجع موسيقى الشعر ص ٢٨٠

المربعة :

وفيهما تأتي كل أربعة أبيات بقافية واحدة . وقد نظم مدرك بن علي الشيباني في القرن العاشر قصيدة من مائتي بيت^(١) . كما نظم فاتك الشهوجي أرجوزة مربعة أيضاً ذكرها الثعالبي باليتيمة^(٢) تتكون من ثمانية وأربعين بيتاً . كما ينسب إلى بشار بن برد رباعية هزلية عرفت عنه يداعب فيها جاريته :

رَبَابَةٌ رَبَّةُ أَيْدِيَّتِ تَصْبُ الْخُلُوفُ فِي الزَّيْتِ
لَهَا عَشْرُ دَجَاجَاتٍ وَدِيكَ حَسَنُ الصَّوْتِ

كذلك نظم ابن المعتز في المربع (ج ٢ ص ٥٣) .

والمربع في العبرية^(٣) mrobā أقدم وزن عربي نسج العبريون على منواله (فن الشعر العبري لما رتمان ص ٢٩ — ٧٠) ويعتبر الحريري أول من استعمل المربع في المقامة ١١ ، ٥٠ (دى ساسي ج ١ : ١٢٥ ، ج ٢ ص ٦٨١) . وقد حبيبه إلى الشعراء وإن كان المربع قد سمي فيما بعد بالمازودج .

وفي الخمسة :

نظم خالد القناس كما نظم محمد بن أبي بد السلمي ، ذكرها المرزباني بمجمع الشعراء^(٤) أولها بروى الحمزة وثانيها بالياء وثالثها بالتاء . وهكذا ، أى أنه أتى فيها بلزوم ما لا يلزم .

(١) بروكلمان : إضافي ج ١ — ١٣٢

(٢) مجمع الأدباء ج ٧ ص ١٥٣ ، ج ١ ص ٣٧٠ س ٥

(٣) أنظر ص ٢١٥ Martin Hartman :

Das arab. Strophengedicht, Das Muwassah Weimar 1897.

(٤) س ٤٠٠

كما ينسب لأبي نواس في حياة الحيوان للدميري ج ١ ص ٩٦ - ٩٧ خمسة
مكوفة من اثني عشر مقطعا ، كل مقطع منها خمسة مصاريع الأربعة الأولى منها
متحدة القافية ، أما الخامس فهو على قافية أخرى تتكرر في المصراع الخامس من
كل دور ومنها (١) :

مارَوْضُ رِيحَانِكُمُ الزَّاهِرُ وما شَدَى نَشْرَكُمُ الْعَاظِرُ
وَحَقٌّ وَجَدَى وَالْهَوَى قَاهِرُ مُذْغِبْتُمَا ام يَبْقَى لِي نَاظِرُ
وَالْقَلْبُ لَا سَالٍ وَلَا صَابِرُ
قَالَتْ أَلَا لَا تَلِجَنَّ دَارَنَا وَكَابِدِ الْأَشْوَاقِ مِنْ أَجْلِنَا
وَاصْبِرْ عَلَى مُرِّ الْجَفَا وَالضَّنَى وَلَا تَمَرَّنْ عَلَى يَتِنَا
إِنَّ أَبَانَا رَجُلٌ غَائِرُ

ولكن دكتور هدارة يشكك في نسبة هذه الخمسة لأبي نواس ويقول : «ومن
المرجح عندي أن هذه الخمسة التي يرونها كمال الدين الدميري مكدوبة النسبة ، أولا
لأنها ليست بأسلوب أبي نواس الذي نعرفه حق المعرفة ، وثانياً لأن الدميري
وحده هو مصدرها ، وثالثاً لأن القصة المقترنة بها تقول إن أبا نواس مات قبل
دخول المأمون بغداد (٢) .

والمعشرة المعروفة هي التي نظمها أحمد بن عيسى الرضاعي وهي مكونة من مائة
وسبع وعشرين مقطعا ، بكل عشرة أبيات . وفي كل مقطع قافية واحدة . وبها (٣)

(١) اتجاهاات الشعر العربي ص ٤٤٤

(٢) نفس المرجع السابق

(٣) ذكر النسخ الممداني : المجلد ١ ص ٢٣٥

يصف الرضاعي الرحلة من صنعاء إلى مكة وشعائر الحج ، والرحلة إلى منى ، ثم العودة . وهي أرجوزة عربية تجمع صفات الأرجوزة اللغوية وطريقة تركيب الجملة بها والتعبيرات الغريبة التي لا يمكن الوقوع على بعضها بالمعجمات اللغوية ، وإن كان المؤلف يوضحها آخر كل مقطع .

المسمط :

ورد بشرح المرتضى على القاموس ، المسمط في الشعر يعني الأبيات التي لها قافية واحدة تختلف عن قوافي الأبيات الأخرى ، وجاء بالأساس قصيدة مسمطة ، وبالنسبة قصيدة مسمطة .

وأطلق عليها هذا الاسم لأن القصيدة تكون فيه على شكل المسمط (أى القلادة) فتصنع وكأنها عقد منظوم . والشعر المسمط هو الذي يضع الشاعر لأوزانه وقوافيه نظاما معينا يراعيه في كل أقسام المقطوعة . وتكرر فيه قافيتان أو أكثر بعد كل عدد معين من الأبيات .

وقد روى عن امرئ القيس مسمطة يقول فيها :

تَوَهَّمْتُ مِنْ هِنْدٍ مَمَالِمَ أَطْلَالٍ
عَفَاهُنَّ طُولُ الدَّهْرِ فِي الزَّمَنِ الْخَالِي
مَرَابُغٍ مِنْ هِنْدٍ خَلَّتْ وَمَصَائِفُ
يَصِيحُ بِمَغْنَاهَا صَدَى وَهَوَازِفُ

- ١٦٣ -

وغيرها هُوجُ الرياح المَواصفُ

وكلُّ مُسِفٍّ ثم آخر رَادِفُ

يَأْسَحَمَ من نُوءِ السَّما كين هَطَلُ

ويشك في صحة نسبة المسمطة إليه ، فابن الفارح - فيما ورد لدى أبي العلاء
المعري برسالة الفران (ص ٢١٩) يسأل امرأ القيس : « اخبرني عن التمسيط
المنسوب إليك ، أصحح هو عنك ؟ »

يا صَحبنا عَرَّ جَوا تقف بكم أَسْج

مَهْرِيَّةٌ دَلَسْجُ في سَيرها مَعِج

طالت بها الرَّجل

.... فيقول ما سمعت هذا قط أبعد كلتي التي أولها

ألا عم صباحا أيها الطلل البالي

وقولي :

خَلِيلِي مَرَّابِي عَلَى أُمِّ جَنْدَب

يقال لي مثل ذلك ؟ والرجز من أضعف الشعر . وهذا الوزن من أضعف الرجز .

... ..

والشاعر العبري الذي نظم أول مسمطة فيما يروى (الشعر العبري ص ٤١)

هو دونس بن ابوت (ت حوالي ٨٣٢٠) الذي يحاكي الشعر العربي .

(١٣٢ - القافية)

وممة مزدوجات أخرى كثيرة كتلك التي ألفها ابن دريد (ت ٩٣٤) والمكونة من خمسمائة وستة أبيات ينتهي كل بيت زوجي العدد بها بألف مقصورة وهو في هذا أيضاً يلتزم ما لا يلزم من القافية .

كذلك جاء لدى الجاحظ بالحيوان (١) أرجوزة مقفاة يتغير الروى فيها بعد هذه أبيات . وهي غير مفسوبة تصور معاورة بين اثنين كل يتحدث بقافية تتغير كلما تغير القائل ، أى أن القافية تصبح آخر الأبيات هكذا :

١ - ٤ ، ٣ - ٧ ، ٦ - ١٠ ، ٩ - ٢٤ ، ٢٥ - ٢٨ ، ٢٩ ، ٤٢

ولمجد الوهاب المهلبى البهنسى (ت ١٢٨٦) (٢) أرجوزة رباعية المقاطع كل ثلاثة شطرات تنحد في الروى والشطر الرابع يتحد رويه في الأرجوزة كلها . والشاعر في أرجوزته هذه يحاول توبيع مثلثة قطرب . وهو يصف الألفاظ التي يتغير معناها بتغير حركاتها .

مثلاً : سَلَامٌ ، سِلَامٌ ، سَلَامٌ . وقد نشر هذه القصيدة المكونة من رباعيات ثلاث وثلاثين ادوارد فيلمار (٣) :

كذلك نظم صفي الدين قصيدة (الديوان ص ١١٠) كل خمسة أبيات منها على قافية واحدة . والقصيدة مكونة من خمسة وثلاثين مقطعاً أى أن عدد أبياتها ١٧٥ بيتاً . وتوجد قصيدة أخرى بخمسة بها ثلاثون مقطعاً (أى أن عدد أبياتها مائة وخمسون بيتاً) (٤) .

(١) ج ٦ ص ١٥١

(٢) بروكلمان أساسى ج ١ - ١٥٣ ، اضافى ج ١ ص ١٦٠

(٣) Eduard Vilmar : Carmen de Vocibus Tergeminis arabicis A Qutrubum Auctorem relatum, Marburgi Cattorum 1857.

(٤) أولمان ص ٥٣ .

فالمزدوج إذا صار أحب فنون الشعر منذ أن نظم أبان اللاحق مزدوجا، وقد كثر استعماله في وصف الحيوان والصيد . فنظم أبو فراس الحمداني (ت ٩٦٨) مزدوجة في وصف الصقر (١)، كما نظم ابن نباتة الحموي الفارقي (٣٦٦) مزدوجا ثلاثمائة وأربع وخمسين بيتا عن الصيد بالكلاب والصقور (تحقيق محمد أسعد أطلس : مجلة المجمع العلمي العراقي العدد الثاني سنة ١٩٥٢ ص ٣٠٢ - ٣١٠).

كما نظم أبو إسحاق الصباني (٢) أرجوزة عن البيغاء مطلعها :

أَنْتِهَا صَبِيحَةٌ مَلِيحَةٌ نَاطِقَةٌ بِاللُّغَةِ الْفَصِيحَةِ

وبعد ذلك استعمل المزدوج في كافة الأغراض . استعمل في نظم أى علم من العلوم ليسهل على الدارس فهمه . فهو كما يقول ابن سيده « وزن يسهل في السمع ويقع في النفس » (٣).

وبلاحظ أولمان (ص ٥٥) [راجع أيضا Franz Rosenthal,

History of Muslim Historiography, Leiden 159 FF.]

إن الشعر العربي القديم يتعرض أحيانا لموقعة تاريخية ، ولكنه لا يصف المعركة وإنما يمدح العظيم الذي اشترك فيها أو أحرز النصر . وقد يفخر الشاعر بنفسه إن كان قد شارك في الحرب . وفي مثل هذه المقطوعات الشعرية يستعمل المزدوج أيضا ، كما يلاحظ أنه ليس للعرب شعر تاريخي مثل الأشاهنامة .

ولكن علي بن الجهم (ت ٨٦٣) - ولعله أول من قصد ذلك - استعمل المزدوج

(١) الثعالبى : اليتيمة ج ١ - ٥٨ ط ، ليدن ١٨٩٥ ص ٢٣٥ .

(٢) اليتيمة ج ١ - ١١٨ .

(٣) اللسان ج ٥ - ٣٥٠ أ ١٥٠ .

في سرد تاريخ العالم ، لجاء في ستائة وستين بيتاً (١) ، إلا أن السرد جاء جافاً ولم يستطع الشاعر إلا أن يقدم عملاً يقسم بالسذاجة مثل :

أنا الذي يفعل ما يشاء ومن له العِزُّ والبقاء
أنشأ خلق آدم إنشاءً وَقَدْ مِنْهُ زَوْجُهُ حَوَاءُ
بِبَتْدَاً ذلك يوم الجمعة حتى إذا أكمل منه صنعه
أسكنه وزوجه الجنان فكان من أمرهما ما كان

ولأن المعنى مردوج عن هذا النوع يصف فيه حياة الخليفة المعتمد في ثمانمائة وثمانين بيتاً (٢) .

أما الأرجوزة التي نظمها الأمير تميم بن حامر بن أحمد بن علقمة (٨٩٦) التي نظمها في تاريخ الأندلس حتى عبد الرحمن الثاني والتي ذكرها ابن القوطية كصدر من مصادر تاريخ فتح الأندلس (٣) فلم تصل إلينا .

وقد وصلت إلينا قصيدة ابن عبد ربه (٩٤٠) التي نظم فيها أعمال عبد الرحمن الثالث (٩١٢ - ٩١١) وحكمه . وهي مكونة فيما ذكر من ثمانمائة واثنين

(١) راجع تعليق خليل مردم على الديوان ص ٢٢٨ — ٢٥٠ .

(٢) راجع مارجوليوس ص ٦٥ من كتاب :

Margoliouth: Lectures on Arabic Historians, Kalkutta 1930

Rosenthal

وروزنتال ص ١٥٩ :

Historiography C. Lang

وديوان ابن المعتز تحقيق

ومجلة المستشرقين الألمان :

Z. D. M. G. 40, 1886, 563-61, 4. 41, 1887, 232-79.

(٣) راجع روزنتال ص ١٦٦، وأولان ص ٥٠، وبروكلمان العمل الإضافي ج ١ ص ١٤٨

وتسمين بيتا (١) . وبعد أن مدحه في أول الأرجوزة عدد أعماله وما حدث أيام حكمه سنة بعد أخرى . غير أن لغته بسيطة وإن كانت جافة كما يلاحظ أولان .

وقد وصف فيها حروبه وغزواته وتاريخ كل:

وفي أولها يقول :

فالحمد لله على نعمائه حمدا كثيرا وعلى آلائه
يا مملوكا ذلت له المملوك ليس له في ملكه شريك
تَبَّتْ لعبد الله حسن نيته واعطفه بالفضل على رعيته
ويقول فيها :

وبعدها غزاة رثنى عشره وكم بها من خبرة وعبره
غزا الامام حوله كتائب كالبدر محفوقا به الكواكب

وقد تعددت الأراجيز في تاريخ العالم بعد ذلك ، فنظم أبو طالب عبد الجبار المتنبى أرجوزة في تسعمائة وستة أبيات (٢) .

وأرجوزته ليست مجرد سرد للحوادث كما فعل ابن عبد ربه ، بل إنها مزجت بمعلومات كثيرة . فيها كما يقول د . أحمد أمين (ظهر الإسلام ج ٣ ص ١٢٠) الأدلة على وجود الله والحث على التفكير في العالم ، والكلام على بدء الخليقة وسير الخلفاء الأربعة ، وبنى أمية ، وبنى أمية في الأندلس ، وملوك الطوائف ، ودولة المرابطين .

(١) العقد الفريد ج ٢ - ٣٦٣ ، ج ٤ (١/٥٠) وجروني باوم ص ٢٦ .
Kritik u. Dichtkunst.

(٢) أولان ص ٥٦ النخبة ج ٢ ص ٤٠٤

أولها :

أبدأ باسم الله في الترجيز ربّ الأنام الملك العزيز
ثم بذكر المصطفى محمد صلى عليه الله طول الأبد
ويقول في التفكير في الملوكوت :
يامن يُجِيل فكره للمبره في كلّ موضوع له بالفكره
انظر إلى المواتِ والنباتِ والحيوانِ نظر استنباتِ
كيف ترى التكوين فيها مائلا

مُنيبِك أنّ لِقَواها فاعلا
مُؤَلَّفُ الأربعة العنصرِ يَمْنَعُ مِنْ أَضْدَادِهَا التنافرا

ويذكر بروكلمان أن هذه الأرجوزة محاكاة لأرجوزة يحيى بن الحكم الغوال
(ت ٨٦٠) التي لم تصل إلينا عن فتح أسبانيا .

ونظم لسان الدين بن الخطيب (ت ١٣٧٤) صاحب الإحاطة في تاريخ
غرناطة أرجوزة في تاريخ الخلفاء في المشرق وفي أسبانيا وأفريقيا بعنوان « رقم
الملك في نظم الدول (١) » .

كذلك نظم علم الدين الحسن السخاوي (ت ١٢٤٣) أرجوزة في سيرة النبي
في عشرين فصلا ، ونظم تقي الدين أبو العباس النصيبي (ت ١٢٦٥) أرجوزة
في التاريخ وصل فيها حتى المستعصم ، كما نسب لابن عميد الباقي أرجوزة عن الخلفاء
كتبت في جزء .

(١) بروكلمان : اضاف ج ١ - ١٤٨
روزنتال ١٦٢ ، أولمان نفس الموضع .

وفي سنة ١٥٧٠ نظم محمد بن عبد العزيز الكاليوكتي شعراً عن البرتغاليين في مالبار Malabar (١).

وأحصى بروكلان غير هذه الأراجيز مائة وتسع أرجوزة كلها في التاريخ (٢) وما لم يحصه كثير، أحصى بعضه أولمان في كتابه عن الرجز، فضلاً عن أراجيز أخرى وردت بفهرست كتابه بأسماء أخرى.

وفضلاً عن أراجيز التاريخ هذه يوجد الكثير من الأراجيز في مختلف العلوم في النجوم والكواكب (٣) والطب (٤) والكيمياء (٥) والهندسة (٦) وفلاحة الأرض وزراعة البساتين (٧) والنحو والصرف (٨) والألفاظ المتشابهات (٩) والموازيات (١٠) والفقه (١١) ولعب الشطرنج (١٢) وأسماء القراء والرواة وأصول القراءات (١٣) وصفات الحيل (١٤) وتعليم الرمي بالسهم (١٥).

(١) ملحوظة ٢٢ عملة :

Grunebaum INCS 3, 1944 II, Near Eastern Studies, Chikago.

(٢) راجع فهرست بروكلان تحت أرجوزة.

(٣) أرجوزة الأحكام لابن أبي الرجال [ت ١٠٤٠]، أرجوزة في مصور الكواكب لأبي علي الحسن بالقرن ١٢ وكذا أرجوزة علي بن إبراهيم الشاطر [١٣٧٥].

(٤) أرجوزة ابن سينا في الطب [المنظومة في الطب] ت ١٠٣٧ وله عدة أراجيز أخرى مثل أرجوزة في الإباهو أرجوزة في حفظ الصحة.

(٥) أرجوزة الفضل بن المذهب بن الراهب.

(٦) أرجوزة زين الدين الجويري [القرن الثالث].

(٧) أرجوزة سيد بن أبي جعفر بن ليون [ت ١٣٤٦] باسم كتاب لإبداء الملاحة وإنهاء الرجاجة في صناعة الفلاحة.

(٨) ملحمة الإعراب للحريري والفية ابن مالك [ت ١٢٧٣].

(٩) أرجوزة أبي الخير محمد بن عبد الرحمن السخاوي [١٤٩٧].

(١٠) أرجوزة أبي اسحق بن إبراهيم بن أبي بدر البري [١٢٩١].

(١١) أرجوزة ابن عاصم في الفقه المالكي. (١٢) أرجوزة ابن المباركة.

(١٣) أرجوزة الداني. (١٤) أرجوزة الأمام المنصور بالله [١٢١٧].

(١٥) أرجوزة أبي بدر الحلبي منقر.

٢ - الموشحات :

ومن أهم الثورات على القافية التقليدية المحاولات الأندلسية ، وإن كانت لم تأت إلا بزيادة القيود المنروضة على القافية ، ولم تخفضها كما يقول بحق دكتور نويهي :

« وهنا يشير بعضهم في العادة إلى المحاولات التي طرأت على الشعر الأندلسي وغيره من تخميس وتوشيح وما إليها كمحاولات لإحداث شيء من التنويع في الشكل القديم . ولا شك أن هذه المحاولات أحدثت شيئاً من التنويع كانت له طرافته وبهجته ، ولكنه كان في حقيقته زيادة في التقييد ، ولم يكن إقلالاً منه ، فهذه المحاولات التي يجب لها الكثيرون أكثر مما تستحق انتهت إلى طريق مسدود ولم تيد المجرى العام للشعر العربي ، لأنها - إن نظرنا إليها من وجهة تخفيف من تلك القيود أضافت إليها قيوداً جديدة . ربما كانت من تلك القيود المستكورة في أول عهدها ذات طرافة ، وربما قضت حاجة خاصة في النفس الأندلسية إلى الزركفة (١) . »

... ..

حق أن التوشيح أضاف قيوداً جديدة على الشعر ، وإن كان في انتقال الشاعر من قافية إلى أخرى أو في استعماله رويأ بعد آخر يحرر نفسه من هذه القيود بعض الشيء ، فلا يلتزم بها طوال القصيدة . وهذه هي صعوبة القافية قديماً .

أما أن الموشحة لم تصنف جديداً إلى الشعر العربي ، وأنها انتهت إلى طريق مسدود ، فكل محاولات التجديد بعد ذلك تنفيه ومنها محاولة القراء الجدد أو محاولات (الشعر المنطلق) كما يسميه دكتور نويهي .

والتوشيح تسمية مأخوذة من الوشاح وهو الشريط المرصع بالاحجار المختلفة ، وإنما سمي بذلك تشبيهاً له به لتعاقب قوافيه المختلفة ، وهو يناير القصيدة التقليدية القديمة . فالقافية لا تطرد فيه ، بل إنه ليس قصيدة بالمعنى المألوف وهو تطور للتسميط . قال ابن خلدون « ينظمونه أسماطاً أسماطاً » .

وقد نشأ التوشيح متأثراً بالألفاظ الشعبية في آخر القرن الثالث الهجري . وكان يتألف من أشطار طويلة أو متوسطة الطول ، ينتهي كل شطر منها بقافية واحدة . وفي القرن الرابع قسم الوشاحون الشطر الواحد إلى شطرين أو ثلاثة مقفاة مبتدئين بالأفعال (أول الموشح) ويسند هذا إلى يوسف بن هارون الرمادي (١٠٢٢ م) . ثم قسموا الأغصان أيضاً وهي الشطرات التي تأتي بعد الأفعال ويسند هذا إلى عمادة بن ماء السماء (١٠٢٥) وهو أول من بقيت موشحاته حتى اليوم . وضاعفوا التقسيمات في القرن الخامس أكثر من هذا (١) .

والموشح في صورته التي انتهت إليها يتركب من أربعة أسماط إلى عشرة (٢) والاسمط يتألف من أفعال وأبيات يتفاوت عددها عادة بين الأربعة والعشرة . ويتألف القفل في معظم الأحيان من شطرتين مقفاتين يتلوها الدور ، وهو خمسة

(١) د . عبد الميزب الأهواني : حركات التجديد في الأدب العربي ص ٨٢ .

(٢) راجع كراتشكوفسكي ص ١٣٨ .

شطرات غالبا ، ثلاثة منها ذات قافية مغايرة لقافية القفل والاثنان الآخرتان لها نفس قافيته لاقى توشح القطعة كلها . فلو فرضنا أن قافية القفل مثلا (أ ب) وقافية الشطرات الأولى من الدور (ج د) لأصبح شكل قافية السمط بالموشحة هكذا :

أ ب	أ ب
ج د	ج د
أ ب	أ ب

وهناك نوع آخر من الموشح يتكون القفل فيه من أربعة أشطار والنصن من ستة يحىء بعدها القفل ثانية ويسمى الخرجة (١) .

أى يصبح شكل قافية السمط بالموشحة هكذا :

أ ب	أ ب	أ ب	أ ب
ج د	ج د	ج د	ج د
أ ب	أ ب	أ ب	أ ب

وهذا يتمثل فى موشحة لسان الدين بن الخطيب (١٣١٣ / ١٢٧٤) .

يقول ابن خلدون بالمقدمة ، وأما أهل الاندلس فلما كثر العمر فى قطرم ، وتهذبت مناحيه وفنونه ، وبلغ التنميق فيه الغاية ، استحدث المتأخرون منهم فنا سموه بالموشح ، ينظمونه أسماطا أسماطا وأغصانا أغصانا ، يكثررون منها ، ومن أعار بعضها المختلفة .

(١) حركات التجديد فى الأدب العربى ص ٧٣ .

ويسمون المتعدد منها بيتاً واحداً ويلتزمون عند قوافي تلك الأغصان وأوزانها متتالياً فيما بعد إلى آخر القطعة ، وأكثر ما تنتهى عندهم إلى سبعة أبيات ويشتمل كل بيت على أغصان عددها بحسب الأغراض والمذاهب (١) .

ويعتبر أول مخترع للوشحات بالاندلس كما يقول ابن بسام (ت ٥٢٩٩ هـ ١١٤٧) هو مقدم بن معافى القبري (وذلك بعد الحركات الأولى التي رأيناها عند الرمادى) . يقول ابن بسام « وأول من صنع أوزان هذه الموشحات بأفقتنا واخترع طريقتهما — فيما بلغنى — مقدم بن معافى القبري الضرير وكان يضعها على أشطار الأشعار غير أن أكثرها على الأماريض المبهمة غير المستعملة بأخذ اللفظ الأمي والمجمل فيسميه المركز ويضع عليه الموشحة » (٢) وهو أحد شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني ، وأخذ عنه أبو عبد الله أحمد بن عبد ربه صاحب العقد الفريد . ولم يبرز بعدهما في هذا الميدان إلا عبادة القزاز ، شاعر المعتمد بن صمداح صاحب المرية . وقد ذكر الأعلام البطليوسي أنه سمع أبا بكر بن زهير يقول : « كل الوشاحين عيال على عبادة القزاز فيما اتفق له من قوله :

بدر تَمَّ ، شمسٌ ضُحى مُغصنٌ نقا ، مسكٌ شَمَّ (٣)
ما أتمَّ ، ما أوضحا ما أورقا ، ما أنمَّ
لا جرم ، من لحا قد عشقا ، قد حُرِم

وبلاحظ أن القافية الداخلية هنا أكثر قيداً على الشاعر من قيد القافية التقليدية آخر البيت فقط بالتسميط التي اتبعه (٤) .

(١) المقدمة ص ١١٣ .

(٢) راجع كراتشكوفسكى ص ١٣٩ وما يليها .

(٣) المقدمة : ص ١١٣٨ .

(٤) التسميط هو القوافي الداخلية التي تقسم البيت إلى أجزاء متساوية .

ومن أشهر من أتى بعده ابن رافع شاعر المامون بن ذى النون صاحب طليطلة ، ويحيى بن بقى ، والطليطلى ، وأبو بكر الأبييض ، ومحمد بن أبي الفضل بن شرف وابن حيون ، والمهرين الفرس . وقد تعددت أنواع الموشحات حتى لقد عد منها أحد الباحثين — فيما يقول كراتشكوفسكى — ما لا يقل عن مائتين وخمسين (٢٥٠) نوعاً (١) .

وخلافاً للموشح التام الذى ذكرناه يوجد ما يسمى بالموشح غير التام أو الأقصر وهو ما ابتدئ فيه بالآيات (الأغصان) وليس بالأقوال . ويتألف من خمسة أقفال وخمسة آيات مثل موشح الشاعرة زهون بنت الوزير القيمي (٢) .

فالموشح يخرج على وحدة القافية قبل أى شيء ، ويعنى بالإيقاع الذى يكسب الموشحة ريناً يحلو فى الإسماع ، وكما يقول دكتور عبد العزيز الأموانى (٣) ، فإن التجديد فى الأوزان والقوافى هو بغير شك أوضح ما يفرق بين القصيدة والتوشيح بحيث يعتبر التوشيح ثورة عروضية قبل أى شيء آخر ، تكلفت بالملاءمة بين تطور الموسيقى العربية وبين فن الكلام المنظوم . ولا شك فى أنها استمدت طراقتها وجمالها وشغف الجمهور بها من هذه الناحية ، (٤) .

ولا يفوتنا أن نذكر هنا الموشحة التى تنسب لابن المعتز وإن كان من الأرجح نسبتها لابن زهر الطيب :

أيها الساقى إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمع

(١) كراتشكوفسكى ص ٢٤

(٢) دار الطراز فى صناعة الموشحات لابن سناء الملك المصرى — دمشق ، سنة ١٩٤٩ .

(٣) حركات التجديد فى الأدب العربى ص ٧٣ وما يليها .

(٤) حركات التجديد فى الأدب العربى ص ٧٧ ، راجع أيضاً ديوان ابن المعتز ج ٣

ص ٢٧٥ .

- ٢٠٥ -

ونديم همت في غرته
وبشرب الراح من راحته
كلما قد فاق من سكرته

جذب الزق اليه واتكا وسقاني أربعا في أربع

مالعيني عَشِيَّتْ بالنظرِ
أَنْكَرْتُ بعدك ضوء القمرِ
فإذا ما شئت فاسمع خبري

عَشِيَّتْ عيناى من طول البكا وبكى بمعنى على بمعنى ممي

غصن بان مال من حيث التوى
باب من بهواه من فرط الجوى
خَفَقَ الأحشاء مرهون القوى

كلما فكر البين بكى وَيَعَهُ يبكى لما لم يتم

لَيْسَ لى صبرٌ ولا لى جلدٌ
يا لِقَوْمى عذِّلوا واجتهدوا
أَنْكُرُوا دعواى مما أجد

مثل حالى حقه أن يشتكى كمد اليأس وذُلُّ الطمع

- ٢٠٦ -

كبدٌ حرّى ودمعٌ يكف
ينذف الدمع ولا ينذفُ
أبها المَعْرِضُ عما أَصَفُ

قد نما حيّ بقلبي وزكّا لا تخل في الحب أنى مدعى

وهو في هذه الموشحة إذا لا يغير إلا القافية ، فيأتى بشطرين تحتلني القافية
يتبعهما بثلاثة أشطار من قافية واحدة ويعود لياتى بشطرين من نفس القافيتين
الأوليين . فهو يمثل إذا النوع الأول الذى ذكرناه للموشحة الاندلسية .

وتزايد عدد الشعراء الذين استهوتهم الموشحات ، وراجت لدى كبار الشعراء
فيما بين أواخر القرن الخامس والثامن . وازدهر الفن حتى بلغ أوج ازدهاره
في القرن الثانى عشر ، وكان قته الطيب أبو بكر بن زهر (١١١٣ - ١١٩٩) ،
المعروف باسم Avenzoar (١) فى القرون الوسطى ، ثم ما لبث أن انتشر فى الأقطار
العربية الأخرى . واستمر الإقبال عليه بالاندلس وإن كان الاهتمام به قد اخذ يقل
عن ذى قبل . فنجد الكثير من الشعراء يقلدون موشح إبراهيم بن سهل (ت ١٢٦٠)
وهو مكون من أحد عشر قصلاً وعشرة أبيات (حسب رواية تقع الطيب
ج ٤ ص ١٩٨) (٢) .

قفل

هل درى ضبي العمى أن قد حمى

قلب صيب حله عن مكنى

(١) راجع كراتشكوفسكى ص ١٤١ وما يليها .

(٢) موسيقى الشعر ص ٢٢٤ .

- ٢٠٧ -

فهو في حر وخفض مثل ما
لعبت ريح الصبا بالقبسي

* * *

بيت

يا بدورا اطلعت يوم النوى
غرا تلك في نهج الفرر
ما لقلبي في الهوى ذنب سوى
منكم العسن ومن عين النظر
أجتنى اللذات مكلوم الجوى
والقذاذى من حبيبي بالفكر

* * *

قفل

كلما أشكره وجداً بسما
كألربا بالمارض المنجس
إذ يقيم القطر فيها مأتما
وهى من بهجتها في عرس

* * *

— ٢٠٨ —

بيت

غالب لى غالب بالتؤدة
بأبى أفديه من جاف رقيق
ما رأينا مثل ثمر نضده
اقعوانا عصرت منه رحيق
أخذت عيناه منه العريده
وفؤادى سكره ما أن يفيق

* * *

قل

فاحم الجمة ممسول اللى
أكحل اللفظ شهى اللامس
وجهه يتلو الضحى مبتسما
وهو من إعراضه فى عبس

* * *

بيت

أيها السائل عن ذلى لديه
لى يجنى الذنب وهو المذنب
أخذت شمس الضحى من وجنتيه
مشرقا للصب فيه مغرب

- ٢٠٩ -

ذهبت أدمع أجفاني عليه
وله خد بلحظي مذهب

* * *

قفل

يطلع البدر عليه كلما
لاحظته مقلتي في الخلق

ليت شعري أي شيء حرما
ذلك الورد على المغترس

* * *

بيت

كلما أشكو اليه حرق
غادرني مقلتي — دنفًا

تركت الحاظه من رمق
أثر النمل على صم الصفا

وأنا أشكره فيما بقى
لست ألحاه على ما أتلفا

* * *

- ٢١٠ -

قفل

فهو عندي عادل إن ظلما
وعذولي نطقه كالخـرس
ليس لي في الحب حكم بعدما
حلّ من نفسي محل النفس

* * *

بيت

منه للنار بأحشائي اضطرام
يلتظي في كل حين ما يشا
وهي في خديه برد وسلام
وهي ضر وحريق في العشا
أتقي منه على حكم النرام
أسد الغاب وأهواء رشا

* * *

قفل

قلت لما أن تبدى معلما
وهو من العاظه في حرس
أيها الآخذ قلبي مفعنا
أجعل الوصل مكان الخمس

— ٢١١ —

فالقفل هنا مكون من أربعة أشطار ، والبيت مكون من ستة ، والقافية في القفل تتكرر دائماً في الشطر الأول والثالث . وتغير القافية في الشطر الثاني والرابع . أما القافية في البيت فهي تتحد في الأشطار الفردية كما تتحد في الأشطار الزوجية وتختلف القافية في كل بيت عنها في الأبيات الأخرى . يمكن أن نرمر لها بالتالي :

أ ب	ج د
أ ب	ج د

* * *

هـ و	س ص
هـ و	س ص
هـ و	س ص

* * *

أ ب	ج د
أ ب	ج د

والأبيات والأقوال اشتراكاً في الوزن فهي من بحر الرمل . وليس يلزم بالضرورة أن يكون الوزن في الأبيات هو نفس الوزن في الأقوال .

وقد اشتهر هذا الموشح لتقليد الكثيرين من الشعراء بالشرق والمغرب العربي له . وأشهر من قلده لسان الدين بن الخطيب (١٣١٣ — ١٣٧٤) آخر شعراء غرناطة ومطلع موشحه .

جاءك الغيث إذا الغيث همي

يا زمان الوصل بالأندلس

— ٢١٢ —

لم يكن وصلك إلا حلماً
 في الكرى أو خلسة المختلس
 إذ يقود الدهر أشتات المن
 ينقل الخطو على ما يرسم
 زُمرّاً بين فرادى وثنى
 مثلما يدعو الوفود الموسّم
 والحيا قد جَلَّلَ الروض سنى
 فتغور الروض عنه تبسم
 وروى النعمان عن ماء السّما
 كيف يروى مالكٌ عن أنس
 فكساه الحسن ثوبا معلما
 يزدهى عنه بأبهى ملبس

وهو موشع يبدأ بالقفل ثم يأتي الغصن . وهو من بحر الرمل مثل موشع
 إبراهيم بن سهل . واشتمل حسب رواية نفع الطيب (ج ٤ ص ١٩٨) (١) على
 أحد عشر قفلا وعشرة أبيات .

— ٢١٣ —

ويتحدث ابن الخطيب عن الموشحة فيقول : « وما قلته من الموشحات التي
انفرد باختراعها الأندلسيون وطمس الآن رسمها »^(١) .

أما موشع الشاعرة نزهون بنت الوزير القيمي فهو غير تام لأنه يبدأ بالغصن
وهو من بحر الرمل (وفيه تصرف)^(٢) .

رب ليل ظفرت بالبدر ونجوم السماء لم تدر
ويذكر ابن سناء الملك أن عدد أجزاء القفل الواحد قد تصل إلى ثمانية^(٣)
مثل :

على عيون العين نعى الدرارى
من شغف بالعجب
واستعذب المذاب والتذ حالته
من أسف وكرب

ويعلق د . إبراهيم أنيس على هذا بقوله :
« نرى القفل قد فقد شيئاً من موسيقاه وطالت الفقرات على السامع ، حتى كاد
أن ينسى كيف هدى به وكيف انتهى . والسامع ينظر في الشعر اسراعاً إلى تردد
القوافي ، حتى يتحقق النغم الموسيقي الذي هو شرط أساسى في الشعر العربى » .

(١) حركات التجديد من ٧٣ وما يليها .

(٢) فتح الطيب ج ٤ - من ١٩٥ ، النجوى هلال : النقد الأدبى الحديث من ٤٧١ ،
موسيقى الشعر ٢٢٣ .

(٣) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر - من ٢٢٦

وقد أدى هذا التكلف — فيما نرى — إلى خروج الموشح عن دائرة الاستمتاع بالسمع إلى الاستمتاع بالنظر وأصبح الموشح يقرأ ولا يسمع ، حتى يرى القارىء ما فيه من مقابلة واتفاق في قوافي القفل أو البيت رؤية منظورة ، وإن كان سمعه لا يمكنه أن يدرك هذا عند القراءة ، أى أنها تحولت إلى موشحة منظورة وليس مسموعة نخرجت إلى حيز الفنون التشكيلية .

• • •

بالرغم من ان الموشحات قد تطورت عن الطراز المسقط كما لاحظ ابن خلدون لاذ يقول :

« وأما أهل الاندلس فلما أكثر الشعر في نظرم وتهذبت مناحيه وفنونه ، وبلغ التتميق فيه الغاية ، استحدث المتأخرون منهم فناً منه سموه بالموشح ، ينظمونه أسماطاً أسماطاً وأغصاناً أغصاناً ، يسكتون منها ، ومن أعاريضها المختلفة ، ^(١) .

بالرغم من هذا فقد حاول بعض الباحثين الغربيين أن يثبت تأثر الموشحات الاندلسية بالشعر البروفنسالى الفرنسى Provencal ، والمنى زانج Minnesang ^(٢) الألمانى .

وأن شعر التروبادور قد تأثر أولاً بالشعر البروفنسالى ثم أثر فى الموشحات . ويحاول فوسلر Vosler فى دراسته عن برنارد فون فينتادورن ^(٣) .

(١) المقدمة ص ١١٣٧ ، ١١٣٨

(٢) هى أغاني الحب أى فرسان القرون الوسطى بالقرنين ١٢ — ١٤ ، وموضوعها : المرأة Die Minne وكانوا يتمتعون فى المرأة المتروجة التى يتخضم لعبوديتها الرجل دون شروط وتنبى خدماته لها دون مقابل ، والمبنى الفاضله هى مثال الطهر والحفاظة على التقاليد .

Bernard V. Ventadorn

(٣)

in den Sitzungsberichten der Königl.-bayer. AK. der Wiss. München 1918.

(ص ١٢٤ وما يليها) أن يثبت أولاً تأثير البروفنسال بالشعر اللاتيني القديم وخاصة شعر أوفيد Ovid خاصة وأنه ورد بهذا الشعر بعض العبارات الميثولوجية الكلاسيكية وكذا الشعر التروبادوري .

وبمراجعة السكتب التي تؤرخ للأدب الألماني أو الفرنسي، نجد أن هذه الفكرة تتكرر أيضاً، خاصة على أن الميني زانج متأثر بالتروبادور الفرنسي .

ففي كتاب بول فيشر Paul Fechter

Geschichte der deutschen Literatur / Gütersloh 1960.

(ج ١ ص ٣٦) نقرأ أن الميني زانج عرف أوائل القرن الثالث عشر متأثراً بالمثل الفرنسي بشعر التروفير Trouvere^(١) .

كما نجد أيضاً هلموت دي بور Helmut de Boor يبين كيف أن الميني زانج تقليد وتطوير للشعر البروفنسالي، وإن كان بطل هذا (في ص ٢٢٦) بأن معرفتنا بالشعر الغنائي الألماني السابق له غير واضحة ومحدودة جداً، على حين أن شأن التروبادور البروفنسالي غنية جداً، مما يجعلنا نميل للاعتقاد بأنهما قد ثريا الميني زانج الألماني في محاولاته لتقليد أشكالها ذات المتطوعات الشعرية Strophenformen أو أننا نعتمد على الأقل على لأشكال التروبادور البروفنسالي^(٢) وتحليلها عند التعرض للحديث عن نوعية وشكل أغاني الشعراء الألمان آنذاك

وفي ص ١٦٠ يقول :

« إن الميني زانج ليس مشكلة ألمانية داخلية وإنما هو بالمعنى الضيق مشكلة بروفنسالية وبالمعنى الواسع مشكلة أوروبية . فقبل الميني زانج لم تكن لدينا على

(١) جماعة التروفر كانوا ينظمون الشعر في شمال فرنسا في لغة « أين » .

(٢) جماعة التروبادور هم شعراء فرليسيون بالعصور الوسطى كانوا يعيشون في جنوب فرنسا

وينشدون في لغة (الاوك) .

الأرض الألمانية أى أغان شعبية معروفة ، والقليل الذى نعرفه لا يصلح لتفسير مشكلة المينى زانج ، .

إلا أن الأستاذ دى بور فى نفس الكتاب ص ٢٣٨^(١) بعد الاستطراء فى بحث مشكلة المينى زانج يحاول أن يتلمس له أصولاً قديمة فى الأدب الألمانى، ويرجع به إلى مجموعة من الشعراء الغنائيين الألمان ، وإن كانوا بعيدين مكاناً عن الشعر الغنائى البروفنسالى التروبادورى ، فقد ظهوروا فى منطقة النمسا وبافاريا ، ولا صلة لشعرهم الغنائى سواء من ناحية المعنى أو من ناحية الشكل بالمثل البروفنسالى . وهم مجموعة من الشعراء ظهرت بالقرن الثانى عشر الميلادى ، مثل Heinrich von Melk فى قصيدته Von des tades gebügede (١١٦٠) .

كذلك نجد دائرة المعارف البريطانية تقرر فى مادة Minnesingers أن الشعر الألمانى (مينى زانج) قدمه الأدب البروفنسالى إلى الشعر الألمانى . ولكن المينى زانج الألمانى لم يكن تقليداً سلبياً لشعر التروبادور ، إذ أن النبوة فيه بوجه عام كانت أصح وأكثر جدية ، وكيف أن شاعر المينى كان من النبلاء وإن كان ينتمى إلى الطبقة المتواضعة . وكانت أشعارهم موجهة إلى امرأة متزوجة غالباً ما تكون أرفع منه منزلة . ولم يكن مسموحاً له أن يصرح باسم محبوبته أو يفصح عن شخصيتها . كذلك لم يكن مصرحاً له بالتمبير المباشر عن إحساسه .

فالشعر الغنائى الألمانى (المينى زانج) متأثر فى الأغلب بشعر التروبادور البروفنسالى وإن كان ثمة نوع مبسك منه وجد فى بافاريا والنمسا ويبعد عن التأثير به . أما شعر التروبادور نفسه فلم يذكر أحد بهم تأثر ، بل يكتفى يذكر أن التروبادور هم شعراء

جنوب فرنسا ، والواقع في شمال أسبانيا وشمال إيطاليا والذين كانوا يكتبون بلغة الأوك (Langue d'oc) من نهاية القرن الحادى عشر حتى آخر القرن الثالث عشر .

ونجد بدائرة المعارف البريطانية مادة (Troubadours) محاولة لتفسير الكلمة (Troubadour) وأنها من الكلمة Trobador في لغة الأوك ، وأن المفرد منها في حالة النصب هو (Trobaire) أى « شاعراً » ، من الفعل Trobar بمعنى يجد أو يخترع وبالفرنسية الحديثة Trouvère, Trouver . فالترويادور إذا كان نوعاً من الأشعار الجديدة المخترعة التي وجدت نوعاً من الشكل الجديد لأغان متقنة الصنعة .

وتستطرد دائرة المعارف البريطانية لتبين أن الأثر الاجتماعى للترويادور لا مثيل له في شعر القرون الوسطى فقد كانت لهم حرية القول فقاموا بمناقشة مسائل سياسية، وخلقوا - قبل أى شئ - حول سيدات البلاط جواً من الرماية والإمتاع لم يماثلها أى شئ حتى الآن .

وتتحدث الدائرة عن السبب في اضمحلال هذا النوع من الشعر واختفائه، مرجعة ذلك إلى النضال بين روما ومجموعة القساوسة بمدينة ألب Alb بجنوب فرنسا ، تلك المجموعة التي انشقت عن الكنيسة في روما. وكان لهم تعاليم غاية في الزهد والتقشف بشروا بها بين الناس ليصرفوهم عن المباحج الدنيوية. واستمرت الحرب من ١٢٠٩ حتى ١٢٢٩ . ومن ثم وجد الناس وخاصة النبلاء الذين كانوا يراعون التروبادور ما يشغلهم عنه فما لبث أن انصرف عنه ، الشعراء .

ونحن إذا حاولنا استعراض هذه الآراء جميعاً وجدنا أنها لا تنهض دليلاً على تأثر الشعر البروفنسالى أو المينى زانج بالشعر اللاتينى وأن هذا النوع ليس المؤثر

في شعر الموشحات الأندلسية، فطريقة التروبادور بالتفكير لا تترك مجالاً لمقارنتها بطريقة أوفيد^(١) فضلاً عن أن أساليب التعبير تختلف .

إن حب أوفيد حب عدواني وإيجابي على حين أن شعر التروبادور أو الميني زانج سلبي وعنيف يتغنى بحب المعشوقات بلا مطمع وبدون تصريح باسم المحبوبة أيضاً أو التصريح بالحب بتعبير مباشر أيضاً .

وطابع أشعار أوفيد كلها الاستخفاف وليس حسداً طابع التروبادور أو الميني زانج .

أوفيد يحب المتعة ويعبر عن رغبته بأسلوب شيق جذاب ويقدم للعاشق كل ما يرغب فيه ، فهو ينصحه بما يجب أن يقبله مع محبوبته في ديوانه فن الحب *ars amatoria* ويقدم له ما يعنيه في مائة سطر يطلق عليها *Medicamentum Amoris* وإن أراد التخلص من يحبه ، قدم له نصائحه في ديوانه *remedia amoris*

(١) ولد أوفيد Publius Ovidius Naso عام ٤٣ ق م وتوفي ١٨ ميلادية وهو شاعر روماني تميز أعماله بالرخفة اللطيفة ورشاقة الأدب .
تنقسم أعماله إلى مجموعات ثلاث : غرامية ، أسطورية ، وأشعار كتبها في المنفى [مدينة تومي جنوبي نهر الدانوب من ٨ م — ١٨ م] وباستثناء قصائده الأسطورية فإن شعره غنائي يمكن أن ينقسم إلى :

١ — قصائد غرامية *Amores Heroidum Epistolae* (Liebe-epigrammen)

وتشمل : أ — خطابات البطلات وهي خطابات أرسلتها نساء إلى أزواجهن وأعشاقهن .
ب — قصائد الحب ويتغنى فيها بحاسن صاحبتة كورينا .

ج — فن الحب *ars amatoria* وفيها تعليقات يقدمها العشاق أثناء الحب .

د — دواء الحب *remedia* وفيه إرشادات يتخلص بها المرء من يحبه ويريد التهرب منه .

٢ — أما أشعار الأساطير فكل قصيدة منها تتخذ من أسطورة أو أكثر موضوعاتها وتدور فكرة ديوانه ميتامورفوسيس *Metamorphosen* [أي مسخ الأشياء] حول مسخ الأشياء والأشخاص إلى صور وأشكال مختلفة وكذا في شعر الميثولوجي ديوانه *Fasti*.

٣ — وأشعار المنى ترستيا *Tristia* تصور آلامه في منفاه ، وتوسله إلى الامبراطور وطلبه الرحمة منه .

وهو يتغنى بمحاسن صاحبة كورينا مصرحاً باسمها في قصائد الحب Amores وليس هذا من ميمات شاعر التروبادور أو الميني زانج .

وتشير دائرة المعارف البريطانية في مادة (أوفيد) إلى أنه أثر في شعراء النهضة الإيطالية كما تأثر به بعض الشعراء الإنجليز أكثر من تأثرهم بأى شاعر كلاسيكى آخر ، بل أكثر من تأثرهم بفرجيل أيضاً ، ومنهم مارلو ، وسبنسر ، وشكسبير ، وملتن ، ودرايدن .

وكل هؤلاء لا يمكن أن تقارن أعمال شعراء التروبادور والميني زانج . هذا إن اقتنعنا بأن أثر العمل الواحد لا بد أن يكون له صدى مشترك أو في اتجاه واحد على الأقل لدى المتلقين ولو بصورة عامة .

على أن فوسلر Vossler نفسه صاحب فكرة تأثر التروبادور بشعر أوفيد يعود فيقول (١) بأن شعراء التروبادور قد منعتهم طريقتهم في الحياة من الاتصال الوثيق بالفن الكلاسيكى وخاصة بأستاذهم المحبوب أوفيد .

وهل من الممكن أن يذنباً التأثير بشعر لم يكن لهم به اتصال وثيق ؟

كذلك فإن وجود بعض العبارات عن الميثولوجى الكلاسيكية بشعر التروبادور لا تعنى بالضرورة أنه لانيق أو يوناني النشأة وبالمثل في شعر الميني زانج . فهذه الحرفات ليست إلا محلية بالشعر ، وليس لها شأن بالنشأة .

وليس معنى هذا نقي الآثار الكلاسيكية أو المسيحية بالشعر التروبادوى ، لأن هذا الشعر لا يمكن بداهة أن يتخلص من هذه الآثار كلية ، ولشعر الكلاسيكى

سواء اللاتيني أو اليوناني لا يمكن أن يكون مثالا لهذا الشعر التروبادوري . لأن أوفيد وغيره من شعراء الكلاسيك لم يعرفوا شعر المراثي ذا الأقدام الستة بكل سطر Epischer Hexameter أو شعر القصص ذا الأقدام الخمسة بكل سطر Elegischer Pentameter ولم يعرفوا شعر البلاط الغنائي بنفس البناء العربي أو البروفنساى أو الألمانى لأن روما لم يكن لديها مجتمع بلاط ، ولم يكن لها حاجة إلى طبقة الفروسية ، ولا يمكن أن تكون جماعات الجنود الرومانية ممثلة للفروسية بالقرون الوسطى ، بل إن أوفيد نفسه يرض صور هؤلاء الجنود بطريقة لا تدعو للاحترام ، بل وحتهم أمام النساء (Amores III, 8, 9) .

في الشعر اللاتيني يوجد كثير من القصائد التى تتناول الموضوعات الإنسانية العامة مثله في ذلك مثل أى شعر آخر . وقد تناول الحب أيضاً ، إلا أن الموضوعات التى تناولها الشعر العربي والتروبادوري تدور في فلك لا يعرفه الشعر اللاتيني . والشعر العربي يرتكز في هذا على أرضية ثابتة ودائمة ، على حين أن الشعر البروفنساى أو الألمانى لا يمثل إلا حركة طارئة سرعان ما اختفت . ومن ثم فإن ما قاله إيرسمان Ehrismann عند حديثه عن هذه الحركة بألمانيا لا مغالاة فيه حين يقول : « بأنها ظاهرة طارئة » .

(١) Eine Vorübergehende Modeerscheinung

وقد تبين في الإنتاج المبكر التروبادوري هذا النظام فى شكل متكامل ، وهذا لا يمكن أن يتأتى إلا إذا كان متطوراً عن تجارب طويلة فى نفس الميدان ، ومثل هذا التطور لا يمكن أن ينشأ فى أرض مسيحية ، ولكن فى أرض عربية أندلسية . إن التروبادور والميني زانج يتحركان فى دائرة فكرية لا مثيل لها فى الأدب الغربى . وقد تغنى هؤلاء الشعراء بالحب ولكنهم عبروا عن ذلك بطريقة منهجية معينة

بل إن بعضهم قد وفق في التعبير عن أفكار مبتكرة أو تناول الموضوع بطريقة طبيعية ، إلا أنهم حين يبتعدون بهذا المنهج يفقدون صفاتهم كشعراء غنائيين .

أما في العالم العربي، فإن هذا النوع من الأغراض والمفاهيم يمثل في شعر الغزل في جميع عصوره الأدبية سواء أ كان ذلك عند شعراء الأمويين أو العباسيين أو في مختلف الأمصار بعد ذلك حيث يوجد الخلفاء أو الولاة والملوك .

بل إن نفس الدوافع التي نجمدها يشعر المني زانج موجودة في الشعر الجاهلي نفسه . فالذوق العربي العام لم يتغير على مر العصور كما لم تتغير اللغة أيضاً .

ولعل من المفيد أن نرجع إلى ما كتبه دي بور De Boor (ج ٢ ص ٢١٦) عن المني زانج ويبين أنه أول شعر ألماني يتحدث فيه الشاعر عن نفسه ويعبر عن إحساسه سواء في ألمانيا أو في أوروبا القرون الوسطى . أما تكرير كلمات ، أنا ، قبل ذلك في الصلاة ، أو الاعتراف بالكنيسة أو الشكوى من الخطيئة فلم تكن إلا كلمات ألقتها الكنيسة في فم الإنسان المسيحي آنذاك . . . كانت أشعار القرنين الحادى والثانى عشر اللذين شاهداً الإصلاح الدينى إذا ما عبرت عن الإحساس البشرى لا تعبر إلا عن الحياة الآخرة والخضوع لله . أما عن علاقات البشر بعضهم ببعض بالحياة الدنيا فلم يعبر عنها إلا إن كانت تستخدم الموضوع الأساسى وتبين علاقاتهم بالرب أو تتحدث عن شفاء النفس دينياً ، أى تتحدث عن حب الأخوة في الله وتعبر عن الخضوع له . ولم تتحدث هذه الأشعار إطلاقاً عن علاقة البشر بعضهم أو عن علاقة الشاعر بزوجته وأطفاله ، فقد اعتبر هذا الحديث خطراً على شفاء الروح . وجأة وسط هذا الجو المشبع بالوعظ الدينى يظهر نوع جديد من الشعر الغنائى لا يتغنى إلا بموضوع وحيد متصل بالحياة الدنيا ويدور حول الإنسان الفرد ويعبر عن إحساسه فقط ، بل يعبر حتى عن حب الرجل للمرأة .

وبالرغم من أن هذا التحول يبدو أمام أعيننا فجأة ، إلا أنه سرعان ما نظم نفسه وانتظم داخل إطار التحول الفكري ليتمكن من تناول الموضوع الرئيسى عنده وهو التقويم الجديد والخلق الإبداعي النامى بصورة الإنسان الجديدة .

وليس من المستغرب أن تصبح التجارب البشرية الداخلية الدنيوية ، والإحساسات الأدبية العميقة داخل هذا الإطار موضوع الشعر وأن يعبر عن حب الرجل وحب المرأة . ولكن من المستغرب حقاً أن هذه التجربة لم يعبر عنها بصورة شديدة التركيز لحسب ، بل بصورة مخالفة لما ورد قبلها بالشعر أيضاً ، فقد استطاع شعر المبنى زانج أن يعبر عن أدق الإحساس النفسى بالحب وأن يصل فى تعبيره إلى أعماق هذا الإحساس تفصيلاً وتحليلاً ، لقد كان هذا الفن منذ بدته فناً واعياً لما يهدف له ، ولم يكن ينقصه منذ نشأته المفردات اللغوية أو الصور الفنية اللازمة للتعبير عن التجربة النفسية بطريقة يمكن أن تتواكب معه .

والجديد المستغرب أيضاً التمكن السريع للشكل المكتسب ، واكتشاف لشعر المقطوعات كمصورة فنية جديدة وتطور هذا الشعر إلى تركيب فى لغوى واع . ليس فقط لأن المقطوعات الثنائية تكوين نغمى كامل فى نظام رفيع القدر من التشكيل الفنى ولكن للشكل المزدوج القافية للشعر القصصى .

ويتحدث دى بور عن نشأة المبنى زانج والتروبادور فى آتى بكافة الاحتمالات ويناقشها ويعرض الاحتمالات الأربعة وهى :

١ — أغانى الحب الشعبية التى وجدت قبل فترة التدوين الأدبى .
ولم تكن شكك فى هذا الاحتمال باعتبار أن إمكانية تقدير هذه الأغانى وتأثيرها على الشكل الفنى والفكرى للمبنى زانج غير متوفرة . وفضلاً عن هذا فإننا نرى أن فى هذا إحالة على مجهول ، والإحالة على المجهول تخرج بها عن النطاق الواجب توافره فى البحث العلمى .

٢ — التكوين الاجتماعى الحقيقى الكائن آنذاك عند نشأة هذا النوع من الشعر فقد ارتفعت النظرة إلى المرأة آنذاك نتيجة لوجود الاقطاعات ، وكان القانون اللبروفسالى يعطى للراه حق الميراث ، فأصبحت المرأة فى منزلة رفيعة اجتماعيا ، وكان بعض من يخدمونها ينظّمون الشعر فأتيج لهم التطلع إليها فى تبثل وتوله .

ولكن هذا التصور يجعل المبنى زانج افترض اجتماعى محض ، ومن ثم يجب أن نتحفظ عند تقريره . وهو يخرج قيمة التجربة الشعرية التى ترفع منزلة المرأة من الاعتبار ، كما يهمل النظر إلى ما فى هذه التجربة من جدية ، إهماله لحرارة العاطفة المتواكبة فى إحساس الشاعر داخليا .

٣ — التجربة الدينية : وهذا هو التفسير الذى يحاول أن يربط بين التراف للبرأة وبين ما كان يكمن فى أعماق القلوب آنذاك من التعمد للعدواء .

والمماثلة فى الأمرين مغرية ، وكان من الممكن أن توضع ما أمهله التفسير الاجتماعى السابق . فهنا نرى تجلى المرأة المتصاعدة لأعلى الدرجات الدينية كما نرى تنافى الرجل فى التعمد الدينى . فهو تصور يرى فى عبادة الحب صورة من صور التنافى فى الحب السماوى للعدواء معكوسا على بنات حواء . ولكنه تصور يجعل المشكلة يسييرة للغاية ، ولو كان حل المشكلة بهذه السهولة لوجب أن تكثر فى مصطلحات المبنى زانج ، سمات واضحة تقرّبها من الرموز التى اختصت بها العدواء . وهذا ما لا يستطيع أحد أن يدلّ على وجوده بطريقة ملفتة للنظر . وفضلا عن هذا فإن التصور لم يبين لنا لم كان للتودد إلى نساء الاقطاعات أهم صور وأشكال التجارب الشعرية فى هذا النوع من الشعر .

٤ — الإقضاء بالمثل اللاتينية : وقد حاول الكثير من الباحثين التدليل على ذلك فهنيج بونكان Hennig Brinkmann حاول إثبات أن الشعر التناقى

Minnelyrik في جميع البواعث ووسائل التعبير الشعرية يمكن أن تعود بها لأصول باللاتينية المتوسطة وأديها . ويصل أحيانا بالمديح الديني Geistliche Panegrik وشدة رهافة الحس بأدب المراسلات بين رجال الدين المثقفين ونساء متدينات أو دنيويات وأحيانا أخرى أغاني العصور الوسطى Vagantenlyrik وحبها الشهواني ungebrochene Erotik كذلك حاول يوليوس شفيتز Julius Schwietering في دراسات متفرقة أن يبرهن على التأثير المباشر لشعر أوفيد Ovid الشهواني على هذا الشعر .

وأغاني العصور الوسطى Vagantenlyrik عاشت وعرفت قبل أن توجد الميني زانج وأثناء وجودها أيضاً وإتنا لنجد حقاً آثاراً واضحة لها على الميني زانج ، ولكننا نجد أيضاً آثاراً واضحة لها على الميني زانج بهذه الأغاني وهذه الآثار ليست كافية لتقديم إيضاح يدل على صحة نسبة الميني زانج العضوية ، لها لأن هذا التأثير لا يمس كيان الميني زانج ووجوده الذي لا يمكن أن تغفل عنه كافة العلاقات المسيحية له .

فشعر القرون الوسطى الغنائي في حقيقته شعر جماعي Sodalen - Dichtung أى شعر جماعة المتكلمين Wir - Dichtung على حين أن شعر الميني زانج شعر الأنا الفردية، أى شعر المتكلم المفرد ich-Dichtung . هو غناء للفتاة وليس غناء للسيدات وهو تعبير عن رغبته فلا خجل — على طرف نقيض من الميني زانج — يتغنى بجمال الروح وبطهر الحب .

أما بالنسبة لأغاني المديح الدينية Die Klerikerpanegyrik ومراسلات رجال الدين Brieferotik فلم تظهر إلا في شمال فرنسا، على حين أن الميني زانج برونسالي، أى ظهر في جنوب فرنسا . فضلاً عن هذا فإن هذا النوع من الأدب اللاتيني استعمل صورا معينة مختارة من فنون النشر، كما استعمل وزن الهكساميتر الكلاسيكي

Der klassische Hexameter على حين أن المبنى زانج قد عرف منذ نشأته ثراء واسما في القوالب الغنائية ، ومن ثم يجب اعتبار هذين الفنين متوازيين دون محاولة إثبات تأثر أحدهما بالآخر أو تطوره عنه .

كذلك فإن تقدم الرسائل الدينية زمنيا عن المبنى زانج وأنها كانت بتداوله في الأوساط الكنسية وأن الفرسان قد أخذوها عن رجال الدين وطوروها في صورة مكتملة في أغاني الحب لا يعطيا الحق في القول بأن هذه الأغاني تنتمي عضويا إلى رسائل رجال الدين وأنها ناشئة عنها .

وبالدسبة لأوفيد الذي أفادت منه رسائل الحب التي كتبها رجال الدين كما أفادت منه أغاني القرون الوسطى أيضا ، فإنه يقدم أيضا الكثير من الامكانيات ووسائل التعبير عن فن حب من نوع مغاير وعن عبادة جب رفيع النشأة . فعنده - وهو العارف بيوطن الأمور الماكر - نفتقد الصلة المباشرة بالمحور الذي تركز عليه كل أغاني المبنى زانج وهو التقديس الحقيقي للمرأة وإجلالها والتسامي بروحها فهو يفتقد الصلة بالتأثير الطاهر للحب الحقيقي .

كذلك يبقى الجانب التقليدي للمبنى زانج إذا نسبناه لأوفيد دون تفسير ، وإن كنا لانستطيع أن ننكر واعين أو غير واعين وجود أثر ما لأوفيد في الشعر الغنائي أو الشعر القصصي لكننا نرفض أن يكون هو الأساس في نشأة المبنى زانج .

هـ - الاقتداء بالمثل العربية : أي الاقتداء بأغاني الحب العربية وقديما ورد هذا التفسير بالدراسات الرومانتيكية ، كما ينادى به في العصر الحديث كونراد بورداخ Konrad Burdach والباحث الأمريكي لورانس ايكر Lawrence Ecker.

فقد وجد في اللغة العربية قبل أقدم الأغاني في البروفنسال شعر حب غنائي في مقطوعات مختلفة يتضمن أغراضا تقليدية عاشت قرون طويلة وثبتت وتنوعت ، (م ١٥٠ - القافية)

وهو نوع من الفنون الشعرية الغنائية يتحدث فيه الشاعر عن نفسه وتظهر فيه المرأة في منزلة رفيعة مكالة بالتوقير والاحترام . وقد وجد هذا الشعر الغزلي طريقه إلى البلاط الاسباني وتوطن هناك .

والقواعد الأساسية لشعر الغزل العربي هذه توضح تماماً الملامح الأساسية للشعر الأوروبي الذي يسمى بالميني زانج بشعر التروبادور الغنائي يظهر على الفور في صورته الكاملة وأغراضه ومصطلحاته وطرق تعبيره حتى في أقدم القصائد ، مما يبعث على التفكير بأنه قد نقل ذلك مباشرة عن شعر غزلي آخر . وإن نشأة الميني زانج بجنوب فرنسا تدعو إلى الاقتناع بتأثير الشعر العربي على هذه النشأة فشعر الغزل العربي أقرب في أغراضه وشكله للشعر الأوروبي الغزلي من أي شعر آخر كلاسيكي ، وهو مبني أيضاً على نظرية غزلية مثل الشعر الأوروبي فكلاهما يحترم المرأة ويوقرها ويتحدث عن حبه الطاهر لها وهو شعر بلاط يربط بين الحديث الفردي عن الخبرات الشخصية والتخاطب مع الانس والطرب .

وهذه هي الخطوط العريضة التي تجمع شعر الغزل العربية مع شعر الميني زانج الأوروبي ، إلا أن التشابه بينهما يصل إلى أدق التفاصيل الموضوعية بصورة تدعو للدهشة . وقد دلت لورينس إيسكر Ecker على هذا ، فقد أورد تفسيراً تاريخياً وراثياً يسنق منا دراسة واعية ، ويجب أن ننظر الآن توضيح أكثر من الجانب العربي . ولكن لا ينبغي أن نعتبر الميني زانج الأوروبي تقليد آلى لشعر الغزل العربي ، وإنما هو محاكاة واعية لاشتراكهما في مصطلقات وبواعث متشابهة فإن كان شعر الغزل العربي يرفع منزلة المرأة فوق منزلة الرجل ، فإنما يفعل ذلك لسبب مغاير للسبب الذي يرفع فيه الميني زانج منزلة المرأة من أجله . فالميني زانج لا يأتي بكلمة «سيدة» ، مقابلة لكلمة «عبد» ، لكن «سيدة»

لديه نقابل كلمة صاحبة الإقطاعية ^(١) Lehenherrin .

وإن كان شعر الغزل للعربي يتغنى بالحب العذرى ويشيد به ويمزله الرفيعة ،
فإن الشاعر الأوروبي يستلهم عذرية الحب من الفكر المسيحي المتسامي لتكون
قوة ذات تسام غير دنيوى .

كذلك نجد أن الشكل الأوروبي ليس محاكاة تامة للشكل العربي ، فإن غنى
الشكل العربي للشعر الغزلى أوحى فقط للشاعر الأوروبي لإيجاد أشكال جديدة
للعروض الأوروبية وليتساوق مع اللحن والوسائل الموسيقية الأوروبية .

... ..

هذا ما جاء لدى دى بور عن الآراء التى جاء بها الدارسون ليعالوا نشأة شعر
المبنى زانج الأوروبي . وقد كان هذا النوع من الشعر ظاهرة طارئة سرعان
ما اختفت فلم يستمر أكثر من قرنين من الزمان ، ومن ثم فلم يغال ايرسمان
Ehrismann ^(٢) حين عده (مودة) وقتبسة Eine Vorübergehende
Modeerscheinung وقد كان شعراء المبنى زانج يتحركون فى دائرة فكرية
لا مثيل لها فى الأدب الغربى معبرين عن مواضيع وأغراض لا عهد للأوروبيين
بها . وإن كنا لا نننى بهذا أن كبار الشعراء قد تغنوا بالحب حقاً وصدقاً ولكنهم
أدوا ذلك وفقاً لمنهج مدوسى معين مبين لما أتى به المبنى زانج بعد ذلك .

أما الشاعر العربى فقد عرف شعر الغزل فى جميع عصوره الأدبية سواء أكان

(١) إن كلمة « سيدة » فى الغزل العربى لا تقابل كلمة « عبد » وإنما تدل على المكانة التى
كانت تتمتع بها المرأة الحرة فى المجتمع الاسلامى فى مقابل « الجارية » وتدل أيضاً على السادة
التي كانت الأسره تحيط بها المرأة محافظه عليها هى منيعة لا يمكننا الوصول اليها عليها حراس من
أهلها أو من الخدم . ومن ثم فليس ينبغى بالضرورة أن يكون الشاعر المتزل عبداً له فلا
كى يتغزل فيها .

Lat. Gesch. des MA., 2. T. I. Hälfte, S. 26.

(٢)

ذلك لدى شعراء البلاط الأموي في دمشق أو العباسي في بغداد أو في مختلف البلاد بعد ذلك في سوريا ومراكش أو لدى خلفاء قرطبة وملوك سر قسطة وملقا وفانسيا وغرناطة وغير ذلك من الممالك والامارات، بل إن الكثير من هذه الأغرا... وجدت بشعر ما قبل الإسلام (أى قبل ٦٣٢ ميلادية) بل إن الذوق العربي العام لم يتغير على مر العصور كما لم تتغير اللغة أيضا .

فالأغراض الشعرية العربية ظلت دائمة دون تغيير سواء قبل أو بعد الفتح الأندلسي . وهو لم يتأثر بالفرنسية كما يراد أن يقال ، بأن شعر الموشحات تأثر بأغراض الشعر الفرنسي . ومثل هذا القول وإن كان بعيد الاحتمال ، إلا أن بعض الباحثين (١) قد أخذ به ليفسر كمال هذا الشعر فنياً دون محاولة للرجوع إلى أصله . ودون محاولة لتفهم الحقيقة التاريخية التي ترجع نشأة التروادور (المبنى زانج الفرنسي) إلى القرن الثاني عشر .

إن العرب قدموا بالمباني الهندسية والنصب التذكارية وعرفوا الكتب الأدبية اليونانية والثقافة الرومانية بجميع البلاد التي فتحوها ، في سوريا، وفي مصر، وفي أسبانيا ، وفي صقلية ، ولم يعيروها أى التفات بالرغم من أنهم عاشوا فيها مئات السنين ، وقد حاول بعض الباحثين أن يجدوا بالكتابات العربية أى ذكر للمباني اليونانية في صقلية أو إشارة للفن الكلاسيكي أو الخرافات أو ذكر لهوميروس من قرب أو بعيد ، وحاولوا أن يتعرفوا على أثر أو ذكر لبندار أو ديموتسينوس أو شيشرون أو فرجيل أو أوفيد ، ولكن دون جدوى ،

هذا وبالرغم من أنهم عرفوا أعمال وأسماء أفلاطون وأرسطو وأقليدس وهيبوقراطس وجالينوس معروفة ومقدرة لدى العرب ، فإن ذلك يمكن تفسيره

(١) راجع أبكر ص ١٠

بأن كتبتهم عرفت لديهم عن الترجمات السريانية التي وامتت بينها وبين العقلية السامية . أما عن المؤلفين أنفسهم وأصلهم اليوناني وتأثيرهم فلم يعرف العرب شيئاً . فن المستحيل إذ أن يكون العرب أو حتى المستعربين الأسبان الذين لا يختلفون في شيء عن إخوانهم الشرقيين قد تأثروا بالثقافة بجنوب فرنسا آنذاك بالرغم من أنهم لم يتأثروا بالثقافة السكلاسيكية طوال سني وجودهم في الأراضي التي كان بها اليونان كما يقول فيكسلر Wechsler (١) :

وقد يعترض على هذا بأن العرب عرفوا الآثار البيزنطية واليونانية بالإسكندرية وتحدثوا عنها بأدبهم ، ولكنها آثار وصلت إليهم بعد أن تسكفت بالحضارة الهيلينية الآسيوية فافتربت من عقليتهم السامية . ولكن لا دليل على تأثرهم المباشر بها بالرغم من ذكرهم لها .

وهذا أيضاً ما لم يدعيه بورداخ Burdach نفسه الذي كان يبالغ من الحديث عن تأثير الحضارة الهيلينية ونفوذها ويقدرها تقديراً عظيماً (٢) ، بل إنه حاول للتدليل على أن شعر الغزل العربي الجاهلي لم يتأثر بشيء يبعد عن موطنه الأصلي (أي Nicht Autochthon) راجع ص ١٠٨٦ بل إنه يمثل صياغة عربية لشعر البلاط الغنائي أيام الهيلينيين :

Sondern nur eine arabische Version der hellenistischen Hofpanegyrik darstelle.

وهو يرى أن شعر الغزل بالجاهلية أقدم من اتصال العرب المباشر بالحضارة البيزنطية ومصر .

Das Kulturproblem des Minnesangs, Halle 1969. (١)

über den Ursprung des Mittelalterlichen Minnesangs (٢)

Sitzungsberichte der preuss. Akademie der Wiss. Bd. XL IV, 1918

ويرى بوردانخ في دراسته عن أصل الشعر الغنائى فى العصور الوسطى^(١) .
أن : « ما يحتاجه تاريخ اللغة والثقافة هو قبل أى شىء مجموعة من النصوص
المختارة بعناية ، متنوعة الأغراض ، تترجم عن العربية ، مع وصف دقيق لأنواع
القافية والمقطوعات الشعرية والأغراض الشعرية والأسلوب اللغوى (أى البلاغة
وما تشمله من وسائل بلاغية) ولو ترجمت مختارات من الشعر الغنائى العربى من عصر
الخلافة الأموية وملوك الأمصار وإمراء المرابطين والموحدين فى أسبانيا ترجمة
حرفية ما أمكن وفقا للأسس المرعية بالتاريخ الأدبى نخطونا خطوه يمكن أن
تقربنا من الهدف المنشود » .

«Was die Mittelalterliche Philologie und Kulturgeschichte
braucht, wäre vor allem eine Möglichst Vielseitige Auswahl
von charakteristischen Textproben in Übersetzung, ferner
bestimmte Beschreibungen der Reim- u. Strophenarten der
poetischen Motive, der Sprachlich — Stilistischen Technik,
namentlich der Tropik und der übrigen rhetorischen Mittel.
Schon eine nach literarhistorischen Gesichtspunkt angelegte
Anthologie von möglichst wortlichen Übersetzungen arabischer
Lyrik aus Vor- und Früh islamischer Zeit. Sowie aus der
Epoche der Regiments der almoraviden und Almohaden in
Spanien wäre ein wichtiger Schritt, der dem bezeichnete
Ziel uns nähern könnte».

وقد حاول لورنس إيكر Lawrence Ecker هذا فى كتابه عن شعر الغناء
العربى والبروفسالى والامانى .

Arabischer, Provenzalischer u. Deutscher Minnesang.

Eine Motivgeschichtliche Untersuchung / Bern u. Leipzig
1934.

In den Sitzungsberichten der preussischen
Akademie, Bd. XLVII, 1918.

(١) ص ٧٣ ١٠

وقد وفق في هذه الدراسة التي اجتهد فيها اجتهداً كبيراً ، وأن كنا لا نستطيع أن نتعرض لها هنا ، وإنما نرجو أن نفرد له بحثاً مستقلاً إن شاء الله .

قد ينفي البعض تأثير العرب المباشر على شعر الروبادور محتجين بقلة انتشار الكتابة العربية ، ولكن كراتشكوفسكى يرد عليهم بقوله :

« بأن الذين ينفون تأثير العرب المباشر يسوقون عادة هذا الدليل ، وهو أن الكتابة العربية كانت قليلة الانتشار بين الشعوب الرومانية ولكن التناقل السماعي للمباشر يجعل هذا الدليل غير ذي قيمة ولا سيما إذا أخذنا بعين الاعتبار لغة الرجل العامة الشعبية .

فن الأمور المحققة الآن أنه كانت بالاندلس العربية لغتان ومن يدري فقد يقر الجميع قريباً بما قاله أحد العلماء الأسباب من أن المفتاح السرى الذي يفسر حركة الأشكال الشعرية في مختلف الضروب الغنائية لعالم الثقافة في القرون الوسطى ، إنما يكمن في الغناء الاندلسي الذي يتمثل في أغاني ابن قزمان^(١) .

* * *

ونضيف إلى رد كراتشكوفسكى أن المنصور أفنى جزء كبيراً من مجموعة كتب الخليفة الحكم لأسباب سياسية ، كما أن الأرتس بيشوب يمثقلس (ت ١٥٧٩)

Erzbischof Jimenz de Quesada

قام بعد غزو غرناطة بحرق مئات الآلاف من المخطوطات العربية ، فضلاً عن أن الكثير من الكتب اتلفت أو أحرقت في مختلف الثورات أو الإغارات من جهنود البربر والمسيحيين والمسلمين المتعصبين .

(١) اغناطيوس كراتشكوفسكى : دراسات في تاريخ الأدب العربي ، موسكو ١٩٦٥

فهذا الدمار التاريخي الثابت والمؤكد يجعلنا لا نتأكد قطعا مع وصول الموشح أو شعر الغزل العربي مترجما أو معلقا عليه بلغة أوربية آنذاك .

وقد تحدث كراتشكوفسكى عن فرضيات الشعر البروفنسالى فيقول (١) :

« فى أغانيه هو (أى أغاني ابن قرمان) يرى أنصار الفرضية العربية (ريبيرا أولا ثم نيكل) ملاح ذلك الادب الغنائى الأندلسى الذى ترك ، فى رأى اهيل ، أثره من ناحية الإيقاع الحى الاصيل والجرس الموسيقى ، فى الشعر البروفنسالى المتقدم وبالتالي و كل الشعر الأوروبى فى كثير من خصائص الشكل كنظام القافية وعدد الأبيات وكيفية تراكيبها وغير ذلك .

ولكن هذه المسألة لا يمكن أن تعد منتهية تماما لأنه لا تزال توجد إلى جانب الفرضية العربية ، الفرضية اليونانية ، والفرضية المسيحية الوسطى ، وأن تكن الفرضية العربية تجدد المزيد والمزيد من الانصار فى السنين الأخيرة .

ويتحدث الدكتور عبد الرحمن بدوى عن تأثير الأوروبين ناقلا عن كتاب دكتور حسين مؤنس (٢) فيقول :

« هذان النوعان من النظم (الموشح والزجل) اللذان ابتكرهما أهل الأندلس هما اللذان أثرا فى نشأة الشعر الأوروبى . وأول من قال بهذه النظرية هو خيليان ريبيرا Julian Ribera المستشرق الأسباني الكبير الذى عاكف على دراسة موسيقى الأغاني Cantigas الأسبانية ودواوين الشعراء (التروبادور) والتروفير وهم الشعراء الجواله فى العصر الوسيط فى أوروبا والمينيسنجر Minnesänger وهم شعراء الغرام ، فانتهى من دراساته المسنيضة هذه إلى أن الموشح والزجل هما

(١) ص ١٤٦ نفس المرجع

(٢) دور العرب فى تكوين الفكر الأوروبى - الانجلو المصرية ١٩٦٧ ص ١٤

(٣) كتاب الفكر الأندلسى لانتجل بالثيا - القاهرة ١٩٥٥ - ص ٦١٣ ، ٦١٤

المفتاح العجيب الذى يكشف لنا عن سر تكوين القوالب التى صبت فيها الطرز الشعرية التى ظهرت فى العالم المتحضر ايمان العصر الوسيط ، وأثبت انتقال محور الشعر الأندلسى فضلا عن الموسيقى العربية إلى أوروبا ، عن نفس الطريق الذى انتقل به الكثير من علوم القدماء وفنونهم — لا يدري كيف — من بلاد الأغرريق ومن روما إلى بيزنطة ، ومن هذه إلى فارس وبنّداد والأندلس ، ومن ثم إلى بقية أوروبا (١) .

ويأتى دكتور أحمد ميكل بأراء أخرى معلقة عليها فيقول :

« وقد ذكر الأستاذ ريبيرا Ribera صاحب الفرض السابق احتمالا آخر يقول : إن أكثر البيوت الأندلسية كان يضم نساء من جليقية لأنهن عرفن أكثر من غيرهن بالجمال وكثير من المزايا الأخرى ، وأن هؤلاء الجليقيات كن يغنين بلغتهن فى الحفلات ، ويهددن أطفالهن فى المنازل ، ويسرين عن أنفسهن فى ساعات العمل ، فمن الممكن أن تكون الموشحات الأولى قد تأثرت ببعض الأغنيات الجليقية القديمة . ولكننا نستبعد كذلك هذا الاقتراض الذى ذكره المستشرق الأسباني ، لأنه ليس بين أيدي الباحثين كذلك شيء من أغنيات جليقية ، يمكن أن يثبت قرابة بين تلك الأغاني والموشحات .

كذلك ثبت أنه كان لليهود المعاشين للسليين فى الأندلس بعض الأناشيد الدينيّة مثل (البرمون Pizmon) وهذه الأناشيد يشبه بعضها الموشحات . فهل كانت تلك الأناشيد مصدر وحى لمخترع الموشحات حين نظم محاولته الأولى ؟ .

نحن كذلك نستبعد هذا الرأى الذى قال به الأستاذ ملياس فيليكروسا Milias Villisrosa المستشرق الأسباني ، المتخصص فى الدراسات العبرية فسبقه

(١) الأدب الأندلسى ، من الفتح إلى سقوط الخلافة ط ١٩٧ — دار المعارف —

لأننا نستبعد بأن يتأثر المسلمون الأندلسيون بشيء يهودى متصل بالدين ، فهم قد عرف عنهم التعصب الشديد ، والنفرة الواضحة بما يشوب العقيدة ، حتى كانوا ينفرون من الفلسفة ، بل من المذاهب الفقهية المخالفة لمذهبهم ، فكيف نعتل أنهم تأثروا ببعض الأناشيد اليهودية الدينية ؟ .

والذى يمكن الاطعنتان إليه : هو أن الموشحات قد بنيت على أغنيات أندلسية محلية واستوحت بعض أغاني الأندلسيين الشعبية ، التى لم يسجلها المؤرخون

... ..

وإن لارى فى الموشح الأندلسى تطوير للشعر المزدوج المسقط الذى عرفه العرب من قبل وليس معنى وجود بعض المفردات الأسبانية الرومانسية دليل على التأثر المباشر بالأغنيات الأندلسية المحلية فى الشكل والضمون الذى نرى فيهما امتداداً حياً لما عرفه الشعر العربى فى كافة المصور الأدبية .

ولأحب أن أترك هذه النقطة قبل أن نعرض لكلمة (تروبادور) وكيف أن بعض الدارسين يرى فيها الأصل العربى لكلمة (دور طرب) وإن كانت دائرة المعارف البريطانية تحاول أن تعتق الكلمة من كلمة Trouver .

The Word Troubadour is a French Form of the Occitanian Trobador, accusative singular of trobair, poet, From trobar, to Find, to invent, cF. Fr. trouver, A troubadour, then, was one Who Invented new poems, Finding new Verse Forms For his elaborate lyrics.

وأرى فى التفسير الاشتقاقى من كلمة Trobair فى لهجة الأوك تعنتاً لا داعى له . فلم كان الاشتقاق من الكلمة فى حالة الذهب أى Trobador وليس من حالة

الرفع ، ولعلنا نلمس هذا التعنت أيضاً عند شرح الكلمة المادف حين نقرا

«A troubadour, then was one who invented new Poems,
Finding new Verse For his elaborate lyrics».

ولو ابدلنا موضع الكلمتين بعد التعديل فنقول :

inventing, new Verse forms, who Found new Poems.

لكان المعنى أصح ودل على تأثر التروبادور بالموشع الأندلسي وأنه اخترع بعد ذلك صيغ وأشكال تتفق والذوق الأوروبي وإن كان لم يكتب له الهناء، ومن ثم فإن العودة بالتروبادور إلى (دور الطرب) أصح عندي من هذا الاشتقاق . وإن كنت أرى أن محاولة الاشتقاق هذه قديمة بدليل أن التروفيير اشتقت منها . والتروفيير هم الشعراء الغنائيون بشمال فرنسا الذين عرفوا في القرنين ١٢ ، ١٣ . وكانوا شعراء بلاط . تقول دائرة المعارف البريطانية

Trouvere, the name given to the mediaeval poets of northern and central France, Who Wrote in the langue d'oïl or langue d'oui.

وقد انتشر هذا النوع بذهاب اليانور الاكوييتيني Eleanor of Aguitaine حفيدة أحد شعراء التروبادور المشهورين سنة ١١٣٧ إلى البلاط الفرنسي لتكون ملكة وزوجة للملك لويس الثاني عشر .

وتتعرض الدراسة القيمة التي كتبها د . سهيل القباوى ود . محمود مكي بالكتاب الصادر عن مركز تهادل للقيم الثقافية بالتعاون مع منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (يونسكو) لفكرة نشأة الموشحة آتية بمختلف الآراء في هذا الصدد يمكن أن نلخصها فيما يلي (١) :

(١) نادى الأب جوان أندريس Jnan Andrès في كتابه الذي نشره بين

(١) أثير العرب والاسلام في النهضة الأوروبية - الهيئة العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧٠

— ٢٢٦ —

عامى (١٨٠٨ - ١٨١٧) بأن الشعر العربى قد أثر فى بواكير الشعر
الغنائى الأوروبى .

(٢) تأثير هذا رأى ونادى به من بعده المستشرقون :

أ — هـنرى جـشتال Hammer Purgstall فى مقالين نشر فى المجلة الآسيوية
بين عامى ١٨٣٩ ، ١٨٤٩

ب — رينهارت دوزى Reinhardt Dozy الذى عنى بالدراسات الأندلسية
عناية فائقة وإن كان لم يقطع برأى فى تأثير الشعر الغنائى العربى على نظيره الأوروبى
قائلاً ، إن مسألة التأثيرات المحكمة للشعر العربى فى الأوروبى مسألة سابقة لأوانها .

ج — البارون فون شاك von Schack صاحب كتاب الشعر العربى
فى الأندلس وصقلية وكان يرجح تأثير الشعر وإن لم يقدم عليها أدلة
إيجابية موضوعية .

(٣) فى عام ١٨٩٧ كتب مارتىن هارتمان Martin Hartmann كتاباً خاصاً
عن الموشحة ولكنه اقتصر على تسجيل النصوص التى كانت معروفة آنذاك .

(٤) فى عام ١٩١٢ كتب جوليان ريبيرا Julian Ribera نظريته
حول ما أسماه بوجود ، شعر غنائى مكتوب باللاتينية الدارجة فى الأندلس
الإسلامية ، وكيف أن هذا الشعر الذى ضمنه الشعراء الأندلسيون المسلمون إنتاجهم
الأدبى قد باشر أثراً حاسماً فى مولد الشعر الأوروبى الغنائى كله . كما أكد أن الشعراء
البروفنساليين الفرنسيين لم يفعلوا أكثر من تقليد نماذج الوشاحين والزجالين
الأندلسيين الذين سبقوهم بقرنين على الأقل .

(٥) تابع نظريته هذه الأستاذ نيكى A.R.Nyki فى عام ١٩٣٣ نشر ديوان
ابن قزمان كاملاً بالحروف اللاتينية وفى عام ١٩٠٠ كتب فى مجلة الأندلس لمجلد

الأول بحثاً عن الشعر الغنائي على جانبي جبال البرنات (البيرنيّة) قدم فيه مزيداً من الحجج المقنعة على تأثير الشعر العربي في شعراء التروبادور البروفانسيين ، وكرر ذلك فيما بعد في كتابه عن الشعر الأندلسي (ط . بلنسيمور ١٩٤٦) .

(٦) ١٩٣٨ كتب رامون ميندث بيدال *Ramón Menéndez Pidal* كتابه « الشعر العربي والشعر الأوربي » ، أيد فيه ما جاء به ريبيرا ونيكل .

(٧) في سنة ١٩٤٨ خرج شتيرن *S.M.Stern* بدراسة في مجلة الأندلس (المجلد الثالث عشر) بعنوان « المخرجات الأسبانية في الموشحات العبرية » . وقد تحدثنا عن هذا من قبل) .

(٨) في سنة ١٩٥٢ كتب أميليو غورسيه غوميس في مجلة الأندلس مقالا بعنوان « ٢٤ خروجة باللائيزية الداريجة في موشحات عربية ، استخرجها من مخطوط للمؤلف الأندلسي ابن بشرى الغرناطي ثم زاد عليها معتمداً على مخطوط « جيش التوشيح » ، لسان الدين بن الخطيب الغرناطي .

ويعلق د . محمود مكي ود . سير القلاوي على ما جاء به ريبيرا في دراسته بالقول (١) :

« إن جوليان ريبيرا مضى إلى أبعد من ذلك في بحثه ، إذ أكد أن هذا الشعر الغنائي الأسباني القديم ، ريب الأندلسيين المسلمين كان هو المورد الذي استقى منه شعراء التروبادور الفرنسيين ، وهو الذي انبثقت عنه سائر أنواع ذلك الشعر في القارة الأوروبية والواقع أن كل ذلك كان تخميناً من ريبيرا أشبه بالنبؤات الصادقة ، إذ لم يكن بين يديه في ذلك الوقت نصوعس يثبت بها آراءه . فكل ما كان متيسراً له هو النسخة الوحيدة المخطوطة من ديوان أزجال ابن قزمان

القرطبي (١١٦٠ م) وقد أدى هذا برهينا إلى مبالغات وأخطاء عديدة (إذ أن الزجل كان لوناً أدبياً متفرغاً عن الموشحة ومتأخراً عنها) وإن كان الزمن قد أثبت سلامة نظريته في جوها ،

ويرى الدارسان أن التوشيح ليس امتداداً للبحر العربي التقليدي فنقرأ لدهما :

« إن وجه الابتكار في التوشيح لم يكن بمجرد المغايرة بين القوافي على عكس الشعر العربي التقليدي ذي القافية الوحيدة ، مثلها يفاير بين قوافيه مثل التسميط والتخميس ، ولما التجديد في الموشحات أكثر من هذا بكثير . هو في مركز الموشحة أو خرجتها التي أصبحت في السنوات الأخيرة مجال أبحاث مستفيضة وجدال لم ينته بعد .

ثم يتقلان من ابن سناء قوله :

« والخرجة هي إبراز الموشح وملحه وسكره ، ومسكه وعنبره ، وهي العاقبة وينبغي أن تكون حميدة ، والخاتمة بل السابقة وإن كانت الأخيرة . . . وقولي السابقة لأنها التي ينبغي أن يسبق الخاطر إليها ويعلمها من ينظم الموشح في الأول ، وقبل أن يتقيد بوزن أو قافية ، وحين يكون مسيهاً مسرحاً ومتبجحاً منفحاً ، فكيفها جاء اللفظ والوزن خفيفاً على القلب ، أليقاً عند السمع مطبوعاً عند النفس ، حلواً عند الذوق تناولوه وتنولوه ، حامله وعمله ، وبني عليه الموشح لأنه قد وجد الأساس وأمسك الذنب ونصب عليه الرأس ، .

ثم يستطردان معلقين على رأي ابن سناء بالقول :

« فالخرجة — على الأقل كما فهمها واصطلح عليها مخترعو الموشحات الأندلسيون — ينبغي أن تكون عامية أو أعجمية أي بالطينية الدارجة ومن هنا

نرى كيف يتمثل فيها طابع هذا المجتمع الأندلسي الذي كان خليطاً مولداً من العناصر العربية والإسبانية القديمة والذي كان مزيج اللغة .

ولأنني لأرى أن الأساس في الموشحة هو التطور عن المزدوج والمسمط وأن الخرجة لا تعدو أن تكون حلقة للسمع والنظر بذلك جمعت الموشحة بين الفنون المسموعة والمتطورة .

ولما كان بحثنا هذا خاصاً بالقافية والأصوات القوية فإننا سنقتصر على القافية بالموشح ومقارنتها بمثيلاتها بالشعر الغنائي الأوربي .

ونكتفي بالموشح الأقصر الذي نجده بكتاب اثر الحضارة العربية (ص ٣٦-٤٠)

الأغصان	أ	قد وضع الشجوا
	ب	حين جلا
	ج	سره الاعلان
	أ	من كتم الشكوى
	ب	عاد على
	ج	قلبه الكمان
	أ	والنفاية القصوى
القفل أو الخرجة	ب	لو أن تلا
	ج	حسنة احسان
	د	يا فتنة الفاتن
	هـ	أنت النياذ
	و	لو أجرت الماذ

— ٢٤٠ —

الأغصان	س	وليلة أدنت
	ص	خيل السرى
	ع	مطايا الركب
	س	في طرفة أفنت
	ص	طعم الكرى
	ع	للمرام الصعب

الغصن	س	وغادة غنت
	ص	حين ترى
	ع	زققة للعرب

* * *

الخرجة أو المركز	د	يا فاتن أفاتن
	هـ	وش انتراذ
	و	كندوجلش كادد

* * *

ولو أننا كتبنا هذه الخرجة بالاسبانية القديمة لأصبحت :

Ya Patin A - Patin
Os Entrad
Kado (El) Gilos Ked'ed

وترجمتها بالعربية :

يا فاتن يا فاتن

أدخل

حينما ينام (الرقيب أو الحاسد الغيور)^(١) .

(١) أثر العرب والاسلام ص ٤٠

أى أن الخرجة هنا تشبه لشرط الرابع من المربع مثلاً وإن كانت تحوى القافية الداخلية التى تتكرر فى كل شرط رابع . والقافية الداخلية معروفة عند الشعراء العرب الشرقيين كما أن المربع معروف عندهم وكذا الرباعيات سواء عندهم أو عند الفرس . فضلاً عن ذلك فإن استعمال الكلمات الاعجمية فى القافية أو فى الشعر بصفة عامة ليست مستحدثة فى الموشحات فحسب فتديماً استعمالها الشعراء العرب أيضاً وهذا هو المعروف لدى الباحثين العرب القدماء ، وإن أنكره دكتور مكى ودكتورة سهر بقولها :

« غير أن انتشار التوشيح فى الشرق والغرب أدى إلى أن تتعرض الموشحة لضغط البيئات المختلفة . فالموشح الأندلسى بخرجه الاعجمية لم يكن ليفهم ولا ليتذوق إلا فى بيئة أندلسية لا يصدمها ازدواج اللغة . أما فى المشرق مثلاً فإن مثل هذه الخرجة كانت بعيدة عن إدراك المثقفين لها ، ومن هنا بدأ اتجاه إلى أن تكون الموشحة كلها بالعربية الفصحى ، ويبدو أن غالبية المشاركة — على الرغم من تنبه بعضهم مثل ابن سناء الملك إلى دور الخرجة الاعجمية — لم يروا فى التوشيح إلا المغايرة بين القوافى باعتبار أن ذلك هو وجه الأصالة الوحيد فيها ، أى أنهم اعتبروها طريقة للنظم تشبه التسميط والتخميس وما إلى ذلك ، (١) .

ثم ننقل (٢) موشحة لأبى بكر بن محمد الأنصارى الاشبيلى المعروف بالابيض من وشاحى العصر المرابطى بالقرن الثانى عشر وفى مقابلها مقطوعة للشاعر ماركابرو بالنصف الاول من القرن الثانى عشر أيضاً :

Ai come es encabalada

مالذى شرب راح

(١) أثر العرب والاسلام ص ٤٧

(٢) أثر العرب والاسلام ص ٦٠ ، ٦١

la falsa razos duarada	على رياض الافاح
deman tatos vai triada	لولا هضم الوشاح
va ben es fols qui s'a sia	إذا أتى في الصباح
de vos datz	أو في الاصيل
da' plonbatz	أضحى يقول
vos gardatz	ما للشمول
qu'an ganatz	لثمت خدى
n'a assatz	وللشمال
so apchatz	هبت قال
e mes eu la via	غصن اعتدال
	ضمه بردى

وترجمة الاغنية الفرنسية : أه . . . ما أقوى الحجج الزائفة المذهبة . ولكنها
(أى المحبوبة) مختلفة عن سائر النساء (فى هذه الناحية) . أه ما أشد جنون من
يشق فى كلامهن فاحذروا من وعودهن ، واتملوا أنه ما أكثر من خدعن بمثل
هذه الوعود ، ثم ألقين به فى عرض الطريق .

ونلاحظ هنا التشابه فى طريقة ترتيب الاغصان والاقفال بين الموشحة
العربية والمقوعة الفرنسية ، فالأولى على هذا النهج أ أ أ ، ب ب ب ج ،
د د د ج : والثانية أ أ ب ، ح ح ح ، ح ح ب .

وقد جمع ايكر Dr. Lawrence Ficker فى كتابه :

Arabischer, Provenzalischer und Deutscher Minnesang

— ٢١٣ —

الكثير من الامثلة المقارنة بين الموشحات والبروفنسال والميني زانج مقسما
اياما على الاغراض التي اعتاد الشاعر العربي أن ينظم فيها مثل . التجنى
ويقابلها بالالمانية Die falsche Beschuldigung والرقيب وجمها الرقيب
ويقابلها بالالمانية Die Hüter oder Marker واللائمون ويقابلها بالالمانية
Die Tadler.

ومن ثم يلاحظ تأثر البروفنسال والميني زانج بالموشح الاندلسي ليس
في القافية لحسب بل في المضمون أيضا .

الفهارس

١ - فهرس المصطلحات

٢ - فهرس الأعلام

٣ - فهرس القوافي

٤ - فهرس الأرباز

٥ - فهرس المراجع

٦ - الفهرس العام

(١)

فهرس المصطلحات

أصوات حلقية : ١٧
أصوات صائتة : ٣٨
les Sonantes
أصوات الصغير السنجاوية : ٣٧
Sifflantes alveol aires
أصوات ساكنة : ١٦ ، ١٨ ، ١٩ ،
٢٠ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٤ ، ٤٩ ،
٥٤ ، ٦٤
أصوات لينتة (اللين) : ١٦ ، ١٧ ،
١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٣٦ ، ٣٨ ، ٣٩ ،
٤٤ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٨
أصوات اللين المزوجة : ٤٠
الأصوات اللغوية : ٩ ، ٢٠ ، ٣٩ ،
١١٧ ، ٢٣٩
أصوات متحركة : ٢٧ ، ٣٨
أطشر مودس : ٧١
atsher mawaddes
أطشر وازيما : ٦٨
atsher wazemaa
أعجاز : ١١٣
أغاني : ١٧٣ ، ٢٠١ ، ٢١٥ ، ٢١٦ ،
٢١٧ ، ٢٢٢ ، ٢٢٥ ، ٢٣١ ،
٢٣٣ ، ٢٣٢
أغصان : ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤ ،
٢٤٢

(١)

أبحر : ١١٧ ، ١٠٥ ، ٩٦ ،
أبياح : ١٣ ، ١٢ ، ١١ ، ٩ ، ٣ ، ٢ ،
٢٣ ، ٢٤ ، ٥٥ ، ٥٧ ، ٦٥ ، ٧٢ ،
٧٤ ، ٨٢ ، ٨٦ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ٩٩ ،
١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ،
١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٣٣ ، ١٧٨ ،
١٧٩ ، ١٨١ ، ١٨٣ ، ١٨٧ ،
١٨٨ ، ١٩٠ ، ١٩١ ، ١٩٢ ،
١٩٤ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤ ، ٢٠٦ ،
٢١١ ، ٢١٢ ، ٢٢٢ ،
أراجيز : ١٩٩ ، ١٩٧ ، ١٢٠ ،
أرجاز : ٨٠ ، ٧٩ ،
أرجوزة : ١١٩ ، ١٢٠ ، ١٢١ ،
١٢٢ ، ١٤٠ ، ١٨١ ، ١٨٢ ،
١٨٨ ، ١٩٠ ، ١٩٢ ، ١٩٤ ،
١٩٦ ، ١٩٧ ، ١٩٨ ، ١٩٩ ،
أزجال : ٢٣٧
أسباب : ٨٢ ، ٨٠ ، ٧
أسجاع : ١٨٠ ، ٧٦ ،
أسماط : ٢١٤ ، ٢٠١ ،
أشر (ashur) : ٦٠ ،
مقد
أشكال الترومادور البروفنسالي : ٢١٥
أصوات : ١٢٦ ، ٦٤ ، ٦٢ ،

البسيط (بحر) : ١٠٥ ، ٨٠ :
 الباء العروضي : ٨١
 البند : ٩٧٣
 بيت : ٢ ، ٣ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١١ ،
 ٢٥ ، ٤٤ ، ٥٥ ، ٥٨ ، ٦٠ ، ٦٥ ،
 ٧٢ ، ٧٤ ، ٨٠ ، ٨٥ ، ٩٧ ، ٩٠ ،
 ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٦ ،
 ١١٠ ، ١١٤ ، ١١٩ ، ١٢٠ ، ١٢٣ ،
 ١٢٦ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣٠ ،
 ١٣٢ ، ١٣٣ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ،
 ١٨١ ، ١٨٣ ، ١٨٤ ، ١٨٧ ،
 ١٩٠ ، ١٩٤ ، ١٩٦ ، ١٩٧ ،
 ٢٠٣ ، ٢١١ ، ٢١٤
 بيت المونيثا عوانيا : ٤٤
 الببوت : ٨
 (ت)
 التبيين : ١١٣
 تجانس أصوات اللين : ١٠ ، ٤٨ ، ٥٢
 Assonanz
 Assonances
 تخميس : ٢٠٠ ، ٢٣٨ ، ٢٤١
 ترانيم : ٢٣ ، ٤٧
 Hymnik
 ترصيع : ١٤ ، ١٠٦ ، ١٠٨
 التسميط : ١٩٣ ، ٢٠١ ، ٢٠٣ ،
 ٢٣٨ ، ٢٤١
 التسويم : ١٤
 التشبيه : ١١٢
 التشطير : ١٤ ، ١٠٦ ، ١٠٨

الاقريع (الموشح غير التام) : ٢٠٤ ،
 ٢٣١
 أقاريل ذوات قواف : ٨
 أقاريل مسجوعة : ٨
 أقاريل موزونة : ٨
 (قواف)
 أفعال : ٢٠١ ، ٢٠٤ ، ٢١١ ، ٢٤٢
 الإقوان : ٨٠ ، ١٢٥ ، ١٣٤ ، ١٧٥
 الإكفاء : ٨٠ ، ١٦٦ ، ١٧٢ ، ١٨٠
 ألحان الزوبادور البروفنسالي : ٢١٥
 السجام صوتي : ٤٨ ، ٤٩
 أنغام : ٤٥
 أوتاد : ٨٠ ، ٨٧ ، ٨٠
 أوزان : ٤٤ ، ٦٥ ، ٨٠ ، ١٠٥ ،
 ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٩٢ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤
 الأوزان المضبوطة : ٤٧ ، ٤٨
 إبطاء : ٤٣ ، ٨٠ ، ١٧٥
 إيقاع : ١٠٦ ، ١١١ ، ١١٣
 إيقاع : ٤٧ ، ٥١ ، ٨١ ، ١٧٤ ، ٢٠٤
 إيقاع موحد : ٩
 إيقاع النبر : ٧٩
 (ب)
 بحر : ٩٤ ، ٩٥ ، ١٢٨ ، ١٤١ ،
 ١٤٤ ، ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢١٣ ،
 بحور : ٨١ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ١٠٥ ،
 ١٢٨ ، ٢٣٣
 بديع : ١٠١
 البزمون (أناشيد دينية : ٢٣٣

١١٨ ، ١١٧ ، ١١٣ ، ١٠٤
 ١٦٥ ، ١٤٠ ، ١٣٠ ، ١٢٦
 ٢٠١ ، ١٩٤ ، ١٧٥ ، ١٦٦
 الحركات : ١٦ ، ١٠ ، ٩ ، ٤ ، ٣ :
 ٥٧ ، ٤٩ Vowels ١٨ ، ١٧
 الحركات الطويلة : ٥٣
 الحركات القصيرة : ٥٣
 الحركات المائلة الطويلة : ٦١
 الحركات المائلة القصيرة : ٦١
 حركة طويلة : ١٣٦ ، ١٣٥
 حركة قصيرة : ١٤١ ، ١٣٦ ، ١٣٥ ، ٦
 حركة قصيرة مائلة : ٧٣
 حركة منبورة : ٧
 حركة مائلة : ٧٤
 الحروف : ٦٤ ، ٥٥ ، ٤٤ ، ٨ ، ٧ ، ٣ :
 حروف صغار : ١٧
 حرف كوامل : ١٧
 حروف المد واللين : ١٦
 حنصيا : ٧١ henseha
 (٥)
 الخرجة : ٢٤١ ، ٢٣٩ ، ٢٣٨ ، ٢٠٢ :
 الخرم : ٨٠
 الخروج : ١٤٠ ، ١٢٠ ، ١١٩ :
 الخطب : ٨٠
 (د)
 دوائر (الخليل) : ١٠٥
 دوائر العروس : ١٠٥

التضمين : ١٢٩ ، ١٢٥
 التطريز : ١١٦ ، ١١٥ ، ١٠٦
 النمط : ١١١ ، ١١٠ ، ١٠٦
 التلية : ٧٩
 التماثل : ٣٤ ، ٢٣
 تماثل الكلمات الأخيرة بالشرطين :
 ٢٧
 Identität der Aussenwort
 التناسق الصوتي : ٥٤
 التوافق الصوتي : ٤٩
 التوشيح : ١١٣ ، ١٠٦ ، ٥٦ ،
 ٢٠٤ ، ٢٠١ ، ٢٠٠ ، ١١٤
 ٢٤١ ، ٢٣٨ ، ٢٣٨ ، ٢٣٧
 (ج)
 جباي قانا : ٦٦
 guqaa'ee aanaa
 الجزء على الشكل : ٢
 Pars Pro toto
 جناس الاستهلاك : ١٢ ، ١١
 جناس تام : ٥٩
 جواهر إيقاع : ١٥
 جواهر إيقاع : ١٧٤ ، ١٧٣ ، ٩
 جواهر متشاكل : ١١٣
 (ح)
 حاطوي : (مشطور) : ٦٠
 hazuy
 حرف الردف : ١٠٢
 حرف الروي : ٧٤ ، ٧٣ ، ٦١ ، ٣ :
 ١٠٣ ، ١٠١ ، ٩٨ ، ٨٣ ، ٨٠

السجع : ٨ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٩ ، ٨٠ ،

٨٩ ، ١٢٨ ، ١٨٠

السجع المقلوب : ٣٨

assonancement inversés

السجعة : ٨٩

السناد : ٨٠ ، ٨٣

السوفيتا : ٤٤

(ش)

شاملك : ٦٩

Sahleka

الشعر البروفنسالى : ٢١٤ ، ٢١٥ ،

٢١٨ ، ٢٢ ، ٢٤٣

شعر التروبادور : ٢١٤ ، ٢١٥ ،

٢١٦ ، ٣١٧ ، ٢١٧ ، ٢١٩ ،

٢٢٠ ، ٢٢٢ ، ٢٢٦ ، ٢٢٨ ،

٢٣١ ، ٢٣٢ ، ٢٣٤ ، ٢٣٧

شعر التروفير : ٢١٥ ، ٢٣٥

شعر شعبي : ١٧٣

شعر غنائي : ٢١٥ ، ٢١٦ ، ٢٢١ ،

٢٢٣ ، ٢٢٥

شعر غير مقفى : ٤٤

شعر قصصى : ٢٢٥

شعر القواديسى : ١٧٥

شعر كى : ١٥ ، ٧٥ ، ٧٩ ، ١٧٤

شعر مثلث : ٧٤

Taiadon

(ر)

الرجز : ٨٠ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١٢٣ ،

١٢٤ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣١ ،

١٣٢ ، ١٣٤ ، ١٣٥ ، ١٦١ ،

١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٧٥ ، ١٧٦ ،

١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٨٠ ، ١٨١ ،

١٩٣ ، ١٩٩

الرجز الكى : ٧٥

الرجز النبرى : ٧٥ ، ٧٩

رد الاعجاز على الصدر : ١٤ ، ١٠٦ ،

١١٤

Kreuz Reim

الرملى (بحر) : ١٠٥ ، ٢١١ ، ٢١٢ ،

٢١٣

الرين : ١٠٧ ، ٢٨ ، ١٧٣ ، ٢٠٤

(ز)

زائيزى : ٦٩

Zayezco

زاملكى : ٦٦

Za amlakiya

الزجل : ٢٢٢ ، ٢٢٨

الزحاف : ٨٠

(س)

ساكن : ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٩ ، ١٦ ،

٥٩ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٧٤

Konsonant

صوت أو حرف

صوت لين : ٩ ، ٢٨ ، ٥٩

صوت لين قصير : ٥

الصيغ الشعرية : ٧٥

الصيغ الموسيقية : ٤٧

(ض)

ضرائر الشعر : ١١٧ ، ١٢٤ ، ١٦٦

ضرائر القافية : ١١٧ ، ١٢٤ ، ١٢٨

١٣٠ ، ١٣٤ ، ١٣٥ ، ١٦٤

ضرائر النحر : ١٦٤

ضرائر الوزن : ١٣٥

ضرورة الشعر : ١٣٠

ضرورة القافية : ١٣٥ ، ١٤١ ، ١٤٢

ضرورة الوزن : ١٣٥ ، ١٣٦

الضغط : ٦٥

الضمة الصريحة : ١٨

Sasa

(ط)

الطويل (بحر) : ٤٥ ، ٨٠ ، ١٠٥

١٤١ ، ١٤٤

(ع)

عادة (طروس) : ١

Ritus

عجز : ١١٣

عدد : ١

arithmōs

شعر مزدوج : ٢٣ ، ٢٦ ، ٤٢

Doppelvers

شعر معتاد : ٢٣

vers

شعر مقاطع : ٢٣ ، ٢٩

Strophe

شعر مقنن : ٢٣

Strophenbau

شعر مقنن : ٤٧ ، ١٧٠

شعر ملاحم : ٢٩

Epik

شعر الميثولوجي : ٢١٨

شعر الميثولوجي : ٢١٤ ، ٢١٥ ، ٢١٨

٢١٩ ، ٢٢٠ ، ٢٢١ ، ٢٢٢

٢٢٣ ، ٢٢٤ ، ٢٢٥ ، ٢٢٦

٢٢٧ ، ٢٤٣

شعر نبري : ٤٠ ، ٤٣ ، ٧٥ ، ٧٩

(كيني)

شعر موزون : ٨٩

شلاص : ٩٨

Shellansco (ثالث)

(ص)

صوت ساكن : ١٣٥ ، ١٣٧ ، ١٤١

١٧٥

صوت صغير حنكي : ٣٨

Sifflantapalatale

صوت صغير سنجابي : ٣٨

la sifflante alveolaires

٤٦ ، ٤٥ ، ٤٤ ، ٤٣ ، ٤٠ ، ٣٩
٥٤ ، ٥١ ، ٥٠ ، ٤٩ ، ٤٨ ، ٤٧
٦٠ ، ٥٩ ، ٥٨ ، ٥٧ ، ٥٦ ، ٥٥
٦٦ ، ٦٥ ، ٦٤ ، ٦٣ ، ٦٢ ، ٦١
٧٤ ، ٧٣ ، ٧٠ ، ٦٩ ، ٦٨ ، ٦٧
٨٢ ، ٨١ ، ٨٠ ، ٧٩ ، ٧٧ ، ٧٥
٩١ ، ٩٠ ، ٨٨ ، ٨٦ ، ٨٥ ، ٨٤
٩٦ ، ٩٥ ، ٩٤ ، ٩٣ ، ٩٢
١١٢ ، ١١١ ، ١٠٦ ، ١٠١
١١٧ ، ١١٥ ، ١١٤ ، ١١٣
١٢٣ ، ١٢٠ ، ١١٩ ، ١١٨
١٢٩ ، ١٢٨ ، ١٢٥ ، ١٢٤
١٣٦ ، ١٣٥ ، ١٣٤ ، ١٣٠
١٦٥ ، ١٦٢ ، ١٤١ ، ١٣٧
١٧٤ ، ١٧٣ ، ١٧٠ ، ١٦٩
١٨١ ، ١٨٠ ، ١٧٨ ، ١٧٥
١٩١ ، ١٩٠ ، ١٨٩ ، ١٨٨
٢٠٢ ، ٢٠١ ، ٢٠٠ ، ١٩٤
٢٢٢ ، ٢١١ ، ٢٠٦ ، ٢٠٣
٢٣٩ ، ٢٣٨ ، ٢٣٢ ، ٢٢٣
٢٤٣ ، ٢٤١

قافية أصوات اللين : ٢٣ ، ١٥

Assonanz

القافية الحرة : ١٧٢

القافية الداخلية : ١٤ ، ٩ ، ٣٢ ، ١٥ ، ٣٢

٥٧ ، ٣٩ ، ٣٧ ، ٣٦ ، ٣٥ ، ٣٣

Binnenreim) ٢٤١ ، ٢٠٣

(Innenreim)

عدد : ١

Rim

عدد ضخم (كبير) : ١

Urim

العروض : ٨ ، ٤٢ ، ٤٩ ، ٥٢ ، ٥٤

٢٢٧ ، ١٢٨ ، ٨٨ ، ٨١

عطان موجز : ٧٢

'etana mogar

علم القافية : ١٠٣

عيوب القافية : ١٣٤ ، ١٦٥ ، ١٧٢

١٧٥

(غ)

النصن : ٢١٣ ، ٢١٢ ، ٢٠٢

غناء : ٩٥ ، ٥١ ، ٤٧

(ف)

الفارت : ١٧٨

الفتحة : ١٨

Plaaha

الفتحة الممدودة : ١٨

Zpaapha

(ق)

قافية : ١٩ ، ٢ ، ١

(Reim)

قافية : ٨ ، ٧ ، ٦ ، ٥ ، ٤ ، ٣ ، ١

٢٠ ، ١٩ ، ١٦ ، ١٥ ، ١٠ ، ٩

٣٣ ، ٣٢ ، ٣٠ ، ٢٨ ، ٢٦ ، ٢٣

القويض: ١٢٣، ١٢٨، ١٣٥، ١٦٦
 قفا Qafa : ١
 قصائد: ١٠٠، ١٧٩، ٢٢٦
 القصيرة: ٢، ٣، ٩، ١٣، ٣٠،
 ٤٤، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٧٤، ٧٩،
 ٨٠، ٨٣، ٨٩، ٩٢، ٩٥، ٩٦،
 ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٠، ١٠١،
 ١٠٢، ١٠٣، ١٠٨، ١١٣،
 ١١٥، ١١٩، ١٢٠، ١٢٦،
 ١٢٨، ١٦٥، ١٧٠، ١٧٥،
 ١٧٦، ١٧٨، ١٨٠، ١٨٤،
 ١٩٠، ١٩٤، ١٩٦، ٢٠١،
 ٢٠٤
 القفل: ٢٠٢، ٢٠٦، ٢١١، ٢١٢،
 ٢١٣، ٢١٤
 القوافي: ٧، ٨، ١٠، ١٢، ١٥،
 ٨٠، ٨٩، ٩٠، ٩١، ٩٢، ٩٤،
 ٩٦، ١١٣، ١١٤، ١٧٢، ١٧٥،
 ١٧٦، ١٧٩، ١٩٢، ٢٠٣، ٢٠٤،
 ٢١٣، ٢١٤، ٢٣٨، ٢٤١
 قوافي الارتقيات: ١٢
 قيمة الحركات: ١٦١
 قيمة الحركة الكيفية: ١٦٢
 القيمة الكمية: ١٦٥
 القيمة الكيفية: ١٦١، ١٦٥
 قيود القافية: ١٧٥، ١٨٠، ٢٠٠،
 ٢٠١

قافية الرجز: ٧
 قافية الروي: ١١
 قافية الصدى: ٦٠
 echo rhyme
 قافية القفل: ٢٠٢
 القافية المتعادلة: ١٠، ١٥
 Kreuzreim
 القافية المتماثلة: ١٠، ١٥
 Verschränkten Reim)
 (Umarmender Reim
 القافية المتقارعة: ١٠
 Schlagreim
 القافية المثلثة: ١٠، ١٥
 (Schweifreim)
 القافية المرسلة: ١٧٢
 القافية المزدوجة: ١٠، ١٤، ١٥،
 ٣٨، ٤٤
 Reimpaarem)
 (Doppelreim
 قافية المطالع: ١٠، ١١، ١٢، ١٣،
 ٢٨، ٢٩، ٣٣، ٣٦، ٣٩،
 ٤٩، ٥٧
 Alliteration)
 (Anfangsreim
 قافية المقاطع: ٩، ٦٠
 (terminalrhyme)
 القافية المنظومة: ٥٤
 قافية النهايات: ١٥

المثنيات : ١٠٠
 المحوللق (المشط) : ٦٠
 mehllaq
 المجانة الصوتية : ٣٧
 المجاورة : ١٠٦ ، ١٠٩
 النخمس : ١٧٣ ، ١٧٥ ، ١٨٨
 النخمسات : ١٧٦
 النخمسة (أرجوزة) : ١٧٨ ، ١٨٢ ،
 ١٨٦ ، ١٩٠ ، ١٩١ ، ١٩٤
 المدراس : ٤٤
 Madrasche
 المديد (بحر) : ٨٠
 المربع (وزن) : ١٧٣ ، ١٨٨ ، ١٩٠
 المربعة (أرجوزة) : ١٩٠
 المزدوج : ١٧٠ ، ١٧٣ ، ١٧٥ ، ١٧٦ ،
 ١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨٠ ، ١٨١ ،
 ١٨٣ ، ١٨٤ ، ١٨٥ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ،
 ١٩٠ ، ١٩٥ ، ١٩٦ ، ٢٢٢ ، ٢٣٤ ،
 ٢٣٩
 المزدوجات : ١٧٦ ، ١٨٤ ، ١٩٤
 المزدوجة : ١٧٦ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ،
 ١٧٩ ، ١٨١ ، ١٨٢ ، ١٨٣ ،
 ١٨٧ ، ١٩٥
 المسجوع : ١٠٦
 المسط : ١٧٥ ، ١٨٣ ، ١٩٢ ، ٢١٤ ،
 ٢٣٤ ، ٢٣٩
 المسطحات : ١٧٦
 المسطرة : ١٩٢ ، ١٩٣
 المشطور : ١٧٥

(ك)

الكامل (بحر) : ٨٠ ، ١٠٥
 كبريات : ٧١
 (Kebrye'eti)
 الكسرة : ١٨
 kbhaasaa
 الكسرة المائلة : ١٨
 Rphaasa
 كلمة منبورة : ٥٩
 الكم : ٦٥ ، ٧٥
 الكيف : ٧٥

(ل)

لحن : ٤٧ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٧٢
 لزوم ما لا يلزم : ٤ ، ١١ ، ١٢ ،
 ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ،
 ١٧٠ ، ١٩٠ ، ١٩٤

(م)

المتابعات المتكررة : ٢٣
 Repetitorische Folgen
 المتدارك (قافية) : ٥
 المترادف (قافية) : ٥
 المتراكب (قافية) : ٤
 المتقارب (وزن) : ١٨٠
 المتكلس (قافية) : ٤
 المتواتر (قافية) : ٥
 المثلث (شكل) : ١٨٨
 المثلثة (أرجوزة) : ١٨٨ ، ١٩٤
 المتنوى : ١٧٦ ، ١٧٧

الموشح : ١٧٢، ١٧٣، ١٧٥، ١٨١،
٢٠١، ٢٠٢، ٢٠٤، ٢٠٦، ٢١١،
٢١٢، ٢١٣، ٢١٤، ٢٣٢، ٢٣٤،
٢٣٥، ٢٣٨، ٢٣٩، ٢٤١، ٢٤٣،
الموشحات : ١٠، ١٦، ١٧٠، ٢٠٠،
٢٠١، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٦، ٢١٣،
٢١٤، ٢١٨، ٢٢٨، ٢٣٣، ٢٣٤،
٢٣٧، ٢٣٨، ٢٤٣،
الموشحة : ٢٠١، ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٠٤،
٢٠٦، ٢١٣، ٢١٤، ٢٣٥، ٢٣٦،
٢٣٨، ٢٣٩، ٢٤١، ٢٤٣،
ميزخو : ٦٦

Mibazhu

ميتامورفوسيس : ٢١٨
المير : ٤٤

Memre

(ن)

النبر : ١٠، ٢٣، ٥٩
النبرة : ٤٧، ٥٩
نظام البيت : ١٣
النظم : ٩٦، ١٠١، ١٠٨، ١٧٩،
١٨١، ١٨٤، ١٩٠، ١٩٥، ٢٣٢،
النغم : ٩، ١٥، ٥٤، ٦٥، ٩٥
نغم الإيقاع : ١٧٣
النغم الصوتي : ٥٦
النغم الموسيقي : ٩٥، ٢١٣
النهايات : ٢٣

المعشر (شكل) : ١٨٨

المقاطع : ٧، ١٥، ٢٣، ٢٩، ٣٠،
٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٥٣،
٥٧، ٦٥، ٨٩، ١٧٣، ١٩٤،
المقاطع الصوتية : ٢٨
المقاطع القصيرة : ٧، ٤٢
المقاطع المنبورة : ٢٤، ١٧٤
مقطع : ٦، ١٨، ٢٤، ٢٩، ٤٢،
٤٣، ٥٣، ٧٣، ١٣٥، ١٣٧،

١٦٤، ١٩١، ١٩٤

مقطع ساكن : ١٦٤

المقطع الشديد الطولي : ١

مقطع قصير : ٧

مقطع مغلق : ١٦٤

المقطعات : ١٠٠

المقطوعات : ٢٤، ٣٢، ٤٣، ١٩٥،

٢١٥، ٢٢٥، ٢٣٠

Doppelverastrophe

المقطوعة : ٣٧، ١٩٢، ٢٤١، ٢٤٢،
مقنى : ٦٥، ٧٩
المائلة : ٢٨
المهوك : ١٧٥
مودس : ٧٠

niawaddes

موسيقى : ٩٦، ٢٠٤، ٢١٣، ٢٣٢،
موسيقى البيت الداخلية : ١٠٦
موسيقى الشجر : ٩٤
موسيقى القاميه : ١٧٤

الوحدة الصوتية : ٣٧
 وحدة الفافية : ٢٠٤
 الوحدة الموسيقية : ٧٩
 وحدة النغم : ٩
 الوزن : ٢٤ ، ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٧ ،
 ٥٠ ، ٥١ ، ٥٤ ، ٧٥ ، ٧٩ ، ٨٨ ،
 ٩٠ ، ٩٢ ، ١١٣ ، ١١٥ ، ١٢٨ ،
 ١٢٩ ، ١٧٣ ، ١٨٠ ، ١٩٠ ، ١٩٥ ،
 ٢١١ ، ٢٣٨
 وزن الهكساميتر الكلاسيكي : ٢٢٤
 الوزن ذو المقاطع الإثنا عشر : ٤٢
 الوزن ذو المقاطع السبعة : ٤٢
 الوزن المزدوج : ٢٥
 (ى)
 يئاي yannai : ٦٠

النغمات المرتفعة : ٢٣
 النغمات المنبورة : ٢٣
 النغمات المنخفضة : ٢٣
 التضم : ٤٧ ، ٤٨
 نغمية : ٢٤
 النوع المقابل : ٢٧

Ghiastische Figuren

(٥)

المرج (بحر) : ١٠٥

(و)

وازيما : ٦٧

Wazemaa

الوافر (بحر) : ٨٠ ، ١٠٤

الوتد المجموع : ٩ ، ١٧٤

فهرس الأعلام

أبو الزحف : ١٦٥
 أبو زيد : ١١٩ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ،
 ١٢٩ ، ١٦١ ، ١٦٣ ، ١٦٧ ، ١٦٨
 أبو صخر الهذلي : ١٠٧
 أبو الصفراء البولاني : ١٦١
 أبو طالب عبد الجبار المثني : ١٩٧
 أبو الطيب : ١٣٧ ، ١٦٥
 أبو عبد الله محمد بن جعفر القيمي :
 ١١٧ ، ١٦٦
 أبو العنانية : ١٨٢ ، ١٨٤
 أبو العلاء المعري : ٩٥ ، ٩٦ ، ١٠٠ ،
 ١٠١ ، ١٠٥ ، ١٢٨ ، ١٤٠ ، ١٧٠
 ١٩٣
 أبو علي الحسن : ١٩٩
 أبو علي القالي : ٩٧ ، ١٦٨ ، ١٦٩
 أبو عمرو الشيباني : ١٦١
 أبو الفيض : ١٦١
 أبو فراس الحمداني : ١٨٧ ، ١٩٥
 أبو الفرج الأصفهاني : ١٧٩ ، ١٨٤
 أبو قلابه الهذلي : ١٢
 أبو المثلث : ١٠٨
 أبو مسهل : ١٦٨
 أبو موسى الحامض : ٣
 أبو ميمون بن النضرين سلة العجلي :
 ١١٩

(١)
 أبان بن عبد الحمد اللاحق : ١٧٨ ،
 ١٨٣ ، ١٨٥ ، ١٩٥
 إبراهيم بن عزرا : ٥١ ، ٥٨
 Abraham b. Ezra
 د . إبراهيم أنيس : ١٦ ، ٢١٣
 إبراهيم بن سهل : ٢٠٦ ، ٢١٢
 إبراهيم مصطفى : ٥٤ ، ١٢٥ ، ١٣٤
 د . إبراهيم موسى هندواي : ٤٧ ، ٥٠
 إبراهيم ناجي : ٧
 الأغلب العجلي : ١٦٤ ، ١٧٣
 أبو الأخضر العباسي : ١٣٩
 أبو اسحاق بن إبراهيم بن أبي بدر
 البري : ١٩٩
 أبو اسحاق الصباني : ١٩٥
 أبو الأسود : ٩٨
 أبو يدر الحلبي منقر : ٢٠٠
 أبو يكو البلاقلاني : ١٧٤
 أبو بكر بن زهر : ٢٠٣ ، ٢٠٤ ، ٢٠٦
 أبو بكر بن محمد الأنصاري الأشيلي :
 ٢٤١
 أبو تمام : ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١١ ، ١٣٧
 أبو جهل : ١٦٦
 أبو حزام العكلي : ٨٠
 أبو الحسن اللاوي : ٥٠

- ابن السكيت : ١٦٩ ، ١٦٨ ، ١٣٣ ،
 ابن سناء الملك : ٢١٣ ، ٢٠٤ ، ١٤٠ ،
 ٢٤١ ، ٢٣٨
 ابن سيده : ١٩٥
 ابن سينا : ١٩٩
 ابن الشجري : ١٤٣ ، ١٤١ ، ١٣٢ ،
 ابن حاصم : ٢٠٠
 ابن عبد الباقي : ١٩٩
 ابن عديده : ٢٠٣ ، ١٩٧ ، ١٩٦ ،
 ابن عمرو : ١٢٤
 ابن عون : ١٤٠
 ابن القارح : ١٩٣
 ابن قتيبة : ١٤١ ، ١٣٨ ، ٧٦ ،
 ابن قرمان : ٢٢٧ ، ٢٣٦ ، ١٣٢ ، ٢٣١ ،
 ابن القوطية : ١٩٦
 ابن ليون : ١٩٩ ، ١٣٧ ،
 (سيد بن أبي جعفر)
 ابن مالك : ١٩٩
 ابن المعتز : ١٨٣ ، ١٨١ ، ١٤٠ ،
 ٢٠٤ ، ١٩٩ ، ١٩٦ ، ١٩٠
 ابن المقفع : ١٨٣ ، ١٧٨ ،
 ابن منظور : ٩١
 ابن المنير : ١٣١
 ابن ميادة : ٨٧
 ابن نباتة الجوى : ١٩٥
 ابن هشام : ١٢٩ ، ٨٧ ،
 ابن يعيش : ١٦٣ ، ١٤٣ ، ١٣٢ ،
 ١٦٩ ، ١٦٨ ، ١٦٧
- أبو نواس : ١٦٣ ، ١٦٤ ، ١٧٩ ،
 ١٩١ ، ١٨٢ ، ١٨١
 أبو هلال العسكري : ١٠٨ ، ١٠٦ ،
 ١١٣ ، ١١٢ ، ١١١ ، ١١٠ ، ١٠٩
 أبو يعلى التنوخى : ٢٨ ، ٤ ، ٢ ، ١ ،
 ١٧٥ ، ١٧٢ ، ٨٣
 أبو يعلى محمد بن الهبارية : ١٨٥ ،
 ٢٠٠ ، ١٨٦
 ابن أبي حنيفة : ٨٣
 ابن أبي الرجال : ١٩٩
 ابن الأسك : ١١٥
 ابن الأثير : ١٤٣ ، ١٤٢ ، ١٣٣ ،
 ١٦٣
 ابن جرير : ١٧١
 ابن إسحاق : ٢٠٣
 ابن يثري النرناطى : ٢٣٧
 ابن جني : ٨٩ ، ٨٣ ، ٨٢ ، ١٦ ، ٤ ،
 ١٣٦ ، ١٣٠ ، ١٣٦ ، ١٢٥ ، ١٢٤ ،
 ١٦٩ ، ١٣٤ ، ١٤١ ، ١٣٧
 ابن خلدون : ٧٦
 ابن حيون : ٢٠٤
 ابن خلصون : ٢٠٢ ، ٢٠١ ،
 ابن دريد : ١٩٤ ، ٨٨ ، ١٥
 ابن رافع : ٢٠٤
 ابن رشيق القيروانى : ١٧٠ ، ١٠١ ،
 ١٧٦ ، ١٧٥ ، ١٧٤ ، ١٧١
 ابن الرومى : ١٠١ ، ١٠٠ ، ١٤ ،
 ١٧٠ ، ١٠٨ ، ١٠٤ ، ١٠٢

أفراميم : ٤٤٠٤٣٠١٢
 Aphrém
 أفلاطون : ٢٢٨
 الأفوه الأودي : ١٠٧
 افليدسي : ٢٢٨
 اليانور الأكويني : ٢٣٥
 امرؤ القيس : ٨٥٠٨٧٠٩٦٠١٠٦
 ١١٠٠١١٢٠١١٤٠١٧١٠١٧٦
 ١٩٢٠١٩٣
 أميل البستاني : ٩٤
 أميليو غرسيه غومس : ٢٣٧
 الأمين بن زبيدة : ١٧٤
 أوبينس : ٢
 M. Optitz
 أوس بن حجر : ١٠٦٠١٠٨
 أوفيد : ٢١٥٠٢١٨٠٢١٩٠٢٢٠
 ٢٢٥٠٢٢٨٠٢٣٤
 أولمان : ١١٧٠١١٩٠١٢٣٠١٢٨
 ١٣٤٠١٣٦٠١٤١٠١٦١٠١٧٧
 ١٨٠٠١٨١٠١٨٦٠١٩٤٠١٩٥
 ١٩٦٠١٩٧٠١٩٩
 أونجاد : ١٧

Ugnad

ايرسمان : ٢٢٠٠٢٢٧

Ehrismann

ايفالد : ٦١

Ewald

أميل : ٢٣٢
 أحمد أمين : ١٩٧
 أحمد بن أبي الطاهر : ١١٥
 أحمد بن عيسى الرضاعي : ١٩١
 أحمد الشائب : ٩٥
 أحمد شوقي : ٦٠٧٠١٨٧
 أحمد فارس الشدياق : ٩١
 أحمد هيكل : ٢٢٣
 الأحمر المنقري : ١٢٦
 الأخطل : ٨٨
 الأخفش : ٢٠١٢٥
 ادوارد فيلمار : ١٩٤
 أرتس بيشوب يمتنس : ٢٣١
 أورا (ملحمة) : ٣٠٣٢٢
 Erra, Epos
 أرسطوطاليس : ٧٩٠٢٢٨
 اسحق بن جيات : ٥١
 اسحاق حلقون : ٥١
 Jishak Halfun
 اسحاق الموصلي : ١٤٠
 أسود بن أبي كريمة : ٢٣
 اشتر (أغنية) : ٢٤٠٣٠
 Tschtar
 الأصمعي : ٨٨٠٩٨٠١١١٠١١٢
 ١٢٠٠١٢١٠١٢٨٠١٦١
 الأعشى : ٨٦٠٨٨٠٩٧٠١١٢
 ١٧٩
 الأعلام البطليوسي : ٢٠٣

تقی الدین أبو العباس النصیبی : ١٩٨
تیمیم بن عامر بن أحمد بن طعنة : ١٩٦
تیمیم بن مقبل ، ٨٥
التوزی : ١١١

(ث)

الثعالی : ١٩ ، ١٩٥
ثعلب : ٣
ثوبال قاین : ٥١

Tubal qajin

(ج)

الجاحظ : ٧٩ ، ٨٧ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ،
١٤٢ ، ١٧٣ ، ١٧٦ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ،
١٧٩ ، ١٨٥ ، ١٩٢
جالینوس : ٢٢٨
جبریل القصص الموصلى : ٤٥
جبریل : ٥٨

Gabirol

الجرجانی : ١٢٩ ، ١٣٨
جرجس وردة : ٤٥
جرمی (. ٥) : ٤٩

H. Grimme

جریر : ١١٤
جزنیوس : ١
جلجامش (ملحمة) : ٢٥ ، ٢٦ ،
٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢
جمیل بن معمر : ٩٨
جندل الطهوی : ٨٠

(ب)

بارت : ١١٩
باول فیشتنر : ٢١٥

Paul Fechter

البحتری : ٩٦ ، ١٠٠ ، ١٠٩ ، ١١٤
البخاری : ١٣٣
بدر بن عامر الهدلی : ٨٥
برناردفون فیتادورن : ٢١٤
بروکلمان (کارل) : ١٧٨ ، ١٨٥ ،
١٨٨ ، ١٩٠ ، ١٩٤ ، ١٩٦ ،
١٩٨ ، ١٩٩

برمیتوریوس (ف .) : ٦٤

Franz Pretovius

بشار بن برد : ١٢٤ ، ١٦١ ، ١٧٦ ،
١٧٧ ، ١٧٩ ، ١٨١ ، ١٩٠
بشر بن المعتمر : ٨٨ ، ٨٩ ، ١٧٦ ،
١٨٤

بلرمان : ٤٩٠

Bellermann

بلوخ : ١١٧ ، ١١٨
بندار : ٢٢٨
بوعاز : ٥٠

Bo'az

(ت)

التبریزی : ٤
تسمون (. ٥) : ٢٣

H. Zimmern

الخليل بن أحمد الفراهيدي : ٤٤٣ ،
٤٨٠ ، ٧٩ ، ٥٢ ، ٩٤ ، ٧٠ ، ٦٠ ، ٥
١٧٤ ، ١٠٥ ، ٨١
الحقشاء : ١٠٧

(د)

الداني : ٢٠٠
درايدن : ٢١٩
الدميري : ١٩١
دوناش بن لبرط : ١٧٣ ، ١٩٣
دي ساسي : ١٧٢ ، ١٩٠
ديلمان (. ا) : ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣
A. Dillmann
ديموتسنيوس : ٢٢٨

(ذ)

ذو الرمة : ٨٣ ، ٨٥ ، ١٠٩ ، ١١١

(ر)

رقية : ١١٩ ، ١٢٠ ، ١٢٩ ، ١٣٥
١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٤
١٦٢ ، ١٦٧ ، ١٧٩ ، ١٨١
الرادعي : ١١٣ ، ١٤٤
رامون منتدث بيدال : ٢٣٧
Ramon Menéndez Pidal
رايت : ١٣٥ ، ١٣٨
رايمونده ريك جستين : ٣٥ ، ٣٧
Raymond Rlec Jestin

جوان أندريس : ٢٣٥

جندب مريعان : ١٧٢

جورج أميرا : ٤٢

جوستاف فليجل : ١٨٧

جوستاف فون جروني بلوم : ١٧٦ ،

١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٩٧

جورجي زيدان : ٩١

جوله تسهير : ٨٦

الجوهري (أبو نصر اسماعيل بن حماد) :

٩١

(ح)

الحارث بن المنذر الجرمي : ١٨١

حازم القرطاجني : ٨ ، ١٤

الحروشاذا : ١٢٣

الحريري : ١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٩٠ ، ١٩١

حجر بن يزيد بن سلة : ١٦٤

حسان بن ثابت : ٨٤

حسن شاذلي فرهود : ٤

حسين بن الحمام : ٨٤

د . حسين مؤنس : ٢٣٢

حسين واصف باشا : ١٨٧

حماد الراوية : ١٧٠

حماد عجرد : ١٧٧ ، ١٧٩

(خ)

خالد بن صفوان الالهتم الميتمى : ١٧٨

خالد القناصي : ١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٩٠

خلف الأحمر : ٨٨

سلمى بن ربيعة : ٩٧
 سليم الجندى : ٩٦ ، ٩٩ ، ١٠٠ ،
 ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٤ ، ١٠٥
 سليمان بن جبرول : ٥١
 السندوني : ١٧٣
 د . سهر القلأوى : ٢٣٥ ، ٢٣٧ ،
 ٢٤١
 سولون بن أدريت : ٦٠
 سويد بن كراع : ٨١
 سيويوه : ١٣٠ ، ١٣٤ ، ١٣٨ ، ١٤١
 ١٦٣ ، ١٦٥ ، ١٦٨
 السيد أحمد صقر : ١٣٨
 السيوطي : ٧٦
 (س)
 شتيرن : ٢٣٧
 S. M. Stern
 د . شكري عياد : ٣ ، ٦
 شكسير : ٢١٩
 الشماخ : ١١٠
 الشنغري : ٩٦
 شيشرون : ٢٢٨
 شيمين أطويت : ٦٠
 (ص)
 الصفدي (صلاح الدين) : ١٠٣ ،
 ١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٨٩
 صفي الدين الحلي : ١١ ، ١٢ ، ١٩٤
 الصولي : ١٨٣

الرضاعي : ١٩٢
 الرمادي : ٢٠٣
 ركندورف : ١٣٤
 الرودجي : ١٨٠
 روزن (د) : ٥٨
 D. Kosin
 روزنتال : ١٩٦ ، ١٩٨
 رييرا (ي) : ٢٣٢ ، ٢٣٣ ، ٢٣١ ،
 ٢٣٨ ، ٢٣٧
 J. Ribera
 رينهارات دوزي : ٢٣٦
 Reinharadt Dozy
 (ز)
 الزجاجي : ١٦٥ ، ١٦٦
 د . زغلول سلام : ٩٠ ، ١١٧
 الزفيان السعدي : ١٢٥
 زهير بن أبي سلمى : ٨٣ ، ١١٤
 زياد بن زيد : ١٤٠
 زين الدين الجويري : ١٩٩
 (س)
 سالم بن دار النطفاني : ١٤٢
 السيجتاني : ٨٨
 سيفسر : ٢١٩
 سحيم بن عبد بن الحساس : ٢
 السخاوي (أبو الخير محمد بن
 عبد الرحمن) : ١٩٩
 سعيد بن مسعدة : ٣

العجاج : ١٢٠ ، ١٢١ ، ١٢٩ ، ١٣٢ ،
 ١٣٤ ، ١٣٥ ، ١٣٨ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ،
 ١٦٣ ، ١٧٩ ، ١٨١
 المذافر الكندي : ١٢٣
 المقاد : ٧ ، ١٨٨ ، ١٨٩
 المكري (أبو هلال) : ٨٨
 علياء بن الأرقم بن عوف : ١٦٦
 علقمة : ١٠٩
 علم الدين الحسن السخاوي : ١٩٨
 علي البجاوي : ٨٨
 علي بن إبراهيم الشاطر : ١٩٩
 علي بن أبي طالب : ١٦٦ ، ١٨١ ،
 ١٨٤
 علي بن الجهم : ١٩٥
 علي محمود طه : ٩٢
 عليان : ١٦٨
 عبادة بن ماء السماء : ٢٠١
 عمار الكلبي : ١٢٦
 عمارة : ١٦٣
 عمانوئيل بن سليمان بن مرسية : ٥١
 العناني : ١٢٢ ، ١٦١
 عمر بن الجوح : ١٢٩
 عمرو بن معد يكرب : ٩٧
 عشرة : ٧ ، ١١٤
 د . عوف بن عبد الرؤوف : ١٧٢
 العيني : ١٣ ، ١٦٣

(ط)

ابن طباطبغا (محمد بن أحمد) : ٨٩
 الطبري : ٧٦ ، ٨١
 طرفه : ٨٧
 طلحة بن عبد الله العوني : ١٧٥
 الطليطل : ٢٠٤
 د . طه الحاجري : ٩٠
 د . طه حسين : ٩١ ، ٩٢

(ع)

عبادة القزاق : ٢٠٣
 عبد الجبار دواد البصري : ١١
 عبد الرحمن بدوي : ٢٢٢
 عبد الرحمن الثاني : ١٩٦
 عبد الرحمن الثالث : ١٩٦
 عبد السلام هارون : ١٣٦
 د . عبد العزيز الأهواني : ٢٠١ ،
 ٢٠٤
 عبد العزيز اليميني : ١٧٨
 عبد القيس : ١٦٥
 عبد الله بن أبي إسحاق : ١٢٧
 عبد الله بن الدمينه : ٩٨
 عبد الله بن محمد المرزباني : ٢٠٣
 عبد المؤمن بن الحسن بن الحسين ابن
 الحسن : ١٧٨
 عبد الوهاب عزام : ١٠٠
 عبد الوهاب الملمبي البهنسي : ١٩٤

(ق)

قدامة بن جعفر : ١٦٣ ، ٧٩

القزويني : ٧٦

القسطلاني : ١٣١

د . القصاص : ٥٥ ، ٥٤

قطرب : ١٩٤ ، ١٤٢ ، ٣

(ك)

كايزر (ف . ٥) : ٩ ، ٧

W. kayser

كثير عزة : ٩٩

كراشكوفسكي : ٢٠١ ، ١٧٠ ، ٧٩

٢٣٢ ، ٢٣١ ، ٢٠٦ ، ٢٠٤ ، ٢٠٣

كرداحي : ٤٥

Caradhi

الكسائي : ١٣٢

كلوجي : ٢

Kluge

كليمن : ٦١

Clemens

الكيت : ٨٤

كوتني روسيني : ٦٥

كونراد بورداخ : ٢٢٩ ، ٢٢٥

٢٣٠

Konrad Buradach

(غ)

د . غنيمي هلال : ٢١٣

غيلان بن الحريث الربيعي : ١٣٠

(ف)

فانك الشهبجي : ١٩٠

الفارابي : ٨

الفراء : ١٣٢

فرجيل : ٢٢٨ ، ٢١٩

الفرردوسي : ١٨٠

الفرردق : ١٢٧

الفضل بن المذهب بن الراهب : ١٩٩

فليشر : ١٣٧

فوسلر : ٢١٩ ، ٢١٤

Vossler

فون سودن : ٢٤

Von Soden

فون شاك : ٢٣٦

Uon Schach

فيثاغورس : ٥١

. Puthagoras

الفيروز آبادي : ٩١

فيك : ١٦١ ، ١٦٣ ، ١٧٦ ، ١٧٩

فيكسلر : ٢٢٩

Wechsler

(ل)

ليبد : ١٢٨

لسان الدين بن الخطيب : ٢٠٢، ١٩٨، ٢٠٢

٢١١، ٢١٣، ٢٣٧

لورانس ايكر : ٢٢٥، ٢٢٦، ٢٣٠

٢٤٢

Lawrence Ecker

لويس الثاني عشر : ٢٣٥

لويس شيخو : ١٨٣، ١٨٤

ليتمان (٠١) : ٦٥

E. Littmann

(م)

ماركابرو : ٢٤١

مارلو : ٢١٩

مالك بن الحارث : ١٣

المأمون : ١٩١

المأمون بن ذى النون : ٢٠٤

المبرد : ٧٥

المتني : ١٨٥

د . مراد كامل : ٦١، ٦٥، ٧٣

٧٤، ٧٥

مرتضى الزبيدي : ٩١، ١٩٢

محمد أبو الفضل إبراهيم : ٨٨

محمد أسعد أطلس : ١٩٥

محمد بن إبراهيم بن حبيب الغزاوي :

١٨٨

محمد بن أبي بدر السلي : ١٩٠

محمد بن أبي الفضل علي شرف : ٢٠٤

محمد بن سعيد الكاتب : ٩٩

محمد بن عبد العزيز الكاليوكتي : ١٩٩

محمد الحبيب بن الخوجج : ٨

محمود حسن اسماعيل : ١١

د . محمود مكي : ٢٣٥، ٢٣٧، ٢٤١

محيي الدين عبد الحميد : ١١

مدرك بن علي الشيباني : ١٩

مرجليوس : ١٩٦

المرزباني : ١٩٠

مصطفى صادق الرافعي : ١٠٣

د . مصطفى هدارة : ١١٧، ١٩١

المسعودي : ١٤٠، ١٨٤

المستعصم : ١٩٩

مسلم بن الوليد : ١١٠

مقدم بن معاني القبريري : ٢٠٣

المعصم بن صامح : ٢٠٣

المعتضد : ١٨٣، ١٩٦

المعطل الهذلي : ١٢

معقل بن خويلد الهذلي : ١٣

ملتن : ٢١٩

ملياس بن فيلكروب : ٢٢٣

للنصور بالله : ٢٠٠

المهر بن الفرس : ٢٠٤

الميداني : ٧٦

(ن)

النايعة : ٨٥، ٩٧، ١٢٧، ١٢٨

نازك الملائكة : ١٧٣

نزهون بنت الوزير القيمي : ٢٠٤، ٢١٣

هيكرو (ك .): ٢٣، ٢٥، ٢٦، ٢٧،

٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢

K. Hecker

هوميروس : ٢٢٨

(و)

وضاح الهباني : ٩١

وكيع بن سعد : ١٨١

الوليد بن يزيد : ١٣٨، ١٧٧، ١٧٩

(ي)

ياقوت : ١٣٦

ياكين : ٥١، ٥٠

Jachin

يحيى بن بقر : ٢٠٤

يحيى بن الحكم الغزال : ١٩٨

يزيد بن ربيعة بن مفرح : ١٢٣

يعقوب السروجي : ٤٢

يهودا الحريزي : ٥٠، ٥١، ٥٩

يهودا هاليني : ٥٠، ٥١

يوبال : ٥١

يوسف بن سلومون : ٦٠

يرسف بن هارون الرمادي : ٢٠١

يوسف هديان : ٥١

يوليوس شقيترنج : ٢٢٤

Julius Schwietering

نخيلة : ١٦١

نرجال ايرش كيجال (ملحمة) : ٣١، ٣٠

Nerhal. Eroiq Kigal

نلدك : ١٣٨، ١٨٥

T. Nöldeke

النمر بن تولب : ١٠٧، ١١٥

الويري : ١٧٧

د . النويهي : ٢٠٠، ٢٠١

نيكل : ٢٣٢، ٢٣٦، ٢٣٧

A. R-Nykl

(هـ)

هارتمان (م .) : ٥٠، ١٧٢، ١٧٣

١٩٠، ٢٣٦

M. Hartmann

الهرابي : ١٨٨

الهمداني : ١٤٤، ١٩١

هلبوت دي بور : ٢١٥، ٢١٦،

٢٢١، ٢٢٢، ٢٢٧

Helmut de Boor

همربور جشتال : ٢٣٦

Nammor Purgatall

هميان بن قحافة : ١٦٩

هول : ١٦٦، ١٦٧

هولشر (ج .) : ٤٢، ٤٥

G.Hölacher

هوتسمه : ١٨٦

هوميروس : ٢٢٨

فهرس القوافى

(١)

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
أبو حزام المكلّى	المربأة	١٤	٨٠
على بن الجهم	أفشاء	٤	١٩٦
"	يشاء	٣	١٩٦
ابن الرومى	الأكفاء	٤	١٠١
أبو حزام المكلّى	المسكفأة	١٦	٨٠
على بن الجهم	والبقاء	٣	١٩٦
—	أفواؤها	١٣	١٦٧
—	أفياؤها	١٢	١٦٧
على بن الجهم	حواء	٤	١٩٦
—	صيراء	٤	١٦٨
—	شيشاء	٢	١٦٨
ابن الرومى	البقاء	٨	١٠١
—	واللهاء	٣	١٦٨
ابن عبد ربه	آلائه	٥	١٩٧
ابن عبد ربه	نعمائه	٥	١٩٧

(ب)

—	صلاها	١٢	٨٥
ابن عبد ربه	كتائب	١٠	١٩٧
على بن أبى طالب	مناجب	١	١٨٥
"	الأعارب	٢	١٨٥
ذو الرمة	طرب	٣	١٠٩

— ٢٦٨ —

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
ابن عبد ربه	الكواكب	١٠	١٩٧
أوس بن حجو	وتقلب	١٤	١٠٨
ذو الرمة	ذهب	١١	٨٣
ابن الرومي	منسوب	١٧	١٠٠
—	يصوب	١٤	٨٤
أبو نواس	أعاجيب	٨	١٨٢
أبو العجير السلولي	نجيب	١٠	١٧٢
أبو نواس	تقليب	٨	١٨٢
أبو قلابه الهذلي	الطراب	١٢	١٢
د د	بالثقاب	١٠	١٢
—	أعقابها	١٢	٨٢
—	باجتلابها	١٠	٨٢
أبو قلابه الهذلي	الذهاب	٨	١٢
ابن الرومي	قرب	٦	١٠٨
أبو تمام	واللعب	٥	١١١
د د	مؤدبي	٩	١٠٩
د د	مذهبي	٣	١١٠
ابن الرومي	عجيب	١٣	١٠٠
ابن الهبارية	الكاتب	١٠	١٨٦
امرؤ القيس	يثقب	١٥	١١٢
—	وعكب	٧	١٥٥
ابن الهبارية	لغالب	١١	١٨٦

(ت)

أبو العتامية	القوت	١١	١٨٢
د	يموت	١٢	١٨٢
—	أن تـ	٤	١٣٨

— ٢٦٩ —

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
عمر بن الجحوح	أن تـ	١٤	١٢٩
د	تلت	١٦	١٢٩
ابن عبد ربه	استثبات	٦	١٩٨
بشار بن برد	دجالات	٧	١٩٠
—	حدائداتها	٥	١٥١
—	زفراتها	٧	١٣٦
ابن عبد ربه	والبنات	٦	١٩٨
—	صحبه	٦	١٧٤
عمرو بن معد يكرب	فاسبطرت	١٣	٩٧
كثير عزة	حلت	١٥	٩٩
سلي بن ربيعة	فالحة	١٨	٩٧
الأعشى	وقلت	٨	٩٧
بشار بن برد	الصوت	٧	١٩٠
د	البيت	٦	١٩٠
د	الزيت	٦	١٩٠
ابن عبد ربه	رعيه	٧	١٩٧
د	نيته	٧	١٩٧
—	تمت	١٦	١٦٢
—	النبات	١٥	١٦٢
—	ثبت	٩	١٣٧
—	شدت	٨	١٣٧
نجد بن سعيد الكاتب	جلت	٨	٩٩
د	تجلت	١٢	٩٩
د	زلت	١٠	٩٩
الشنفرى	تولت	١٩	٩٦

— ٢٧٠ —

(ج)

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
امرؤ القيس	عرجوا	٧	١٩٣
امرؤ القيس	أسج	٧	١٩٣
امرؤ القيس	معج	٧	١٩٣
امرؤ القيس	دلج	٨	١٩٣
—	مرحا	١٨	٤

(ح)

مالك بن الحارث	فباحوا	١١	١٣
مالك بن الحارث	الرياح	٩	١٣
—	قويج	١٥	٥
جندل بن المثنى	الأواجيع	٩	١٤٨
أوسحاق الصباني	الفصيحة	٧	١٩٥
أبو اسحاق الصباني	مليحة	٧	٩٥
أوس بن حجر	ضاحي	١٨	١٠٦

(د)

عبد الله بن المقفع	رشد	١٥	١٨٣
—	رشده	٢	١٦٤
—	قصده	٢	١٦٤
—	قصد	٣	١٢٣
عبد الله بن المقفع	الهند	١	١٨٣
—	وجدود	١٥	٣
النايخة	الأسود	٦	١٢٧
أحمد شوقي	جديد	١٣	٦
أبو الصغراء البولالي	والسكيد	١٠	١٦١
—	شرودها	٩	٨٦

— ٢٧١ —

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
—	تزيدها	٧	٨٦
—	نشيدها	١١	٨٦
—	جرادا	١٨	٨٥
عدي بن الرقاع العاملي	وسنادها	١٩	٨٢
عدي بن الرقاع العاملي	منادها	٢	٨٣
—	توسد	٢	٩٦٣
—	العندا	٩	١٦٦
—	الكهده	٢	١٦١
—	توهده	١	١٦١
—	اليدا	٣	١٦٣
—	الساد	١٤	١٣٧
—	تهدد	١٤	١٨٩
—	مقصدي	١١	١٨٩
المقاد	بمقصدي	١٠	١٨٩
—	يحمد	٩	١٨٩
حجر بن يزيد بن سلة	الافرندي	٢	١٦٤
المقاد	شامدي	٥	٧
النايفة	الاسود	١٣	١٢٧
ابن الرومي	سجودها	١٣	١٤
ابن الرومي	مزود	٨	١٢٧
امرو القيس	اليد	١١	٨٧
ابن عبدربه	الابد	٣	١٩٨
ابن عبدربه	محمد	٣	١٩٨
جندل الطهوي	أساند	٨	٨٠
أبو العلاء المعري	كالقنفذ	١٥	١٠٢

— ٢٧٢ —

(ر)

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
الحنفاء	جرار	١٣	١٠٧
الحنفاء	وضرار	١١	١٠٧
—	الحار	١٤	٨٦
أبو نواس	غائر	١٠	١٩١
طرفة	الابر	١٥	٨٧
الاخلطل	الابر	١	٨٨
أبو نواس	صابر	٧	١٩١
أبو العلاء المعري	الافير	١١	١٠٢
—	تواتر	١٧	٨٦
أحمد بن أبي الطاهر	والخندر	٨	١١٦
أحمد بن أبي الطاهر	والقدر	٦	١١٦
أبو نواس	الماطر	٥	١٩١
أحمد بن أبي الطاهر	والطر	٢	١١٦
أبو نواس	ناظر	٦	١٩١
أحمد بن أبي الطاهر	والقمر	٤	١١٦
أبو نواس	الراهر	٥	١٩١
أبو نواس	قاهر	٦	١٩١
أبو العجير السلولى	تدور	٨	١٧٢
أبو فراس الحمداني	السرور	١٢	١٨٧
أبو فراس الحمداني	الدهور	١١	١٨٧
اسحق الموصلى	كزبر	١٢	١٤٠
ابن عيد ربه	عبه	٩	١٩٧
ابن عيد ربه	لعبه	٥	١٩٨
أبو نواس	خدر	٣	١٨٢

— ٢٧٣ —

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
—	عذرا	١١	٣
—	السرى	٦	١٥٦
ابن عبد ربه	عشرة	٩	١٩٧
ابن الهبارية	عصرا	١	١٨٧
ابن عبد ربه	العناصر	٩	١٩٨
العجير السلولي	المرى	٨	١٠٧
ابن الهبارية	شعرا	٢	١٨٧
ابن عبد ربه	التنافرا	٩	١٩٨
—	جعفر	٧	١٥٦
ابن عبد ربه	بالفكوه	٥	١٩٨
أبو نواس	الدعرا	٣	١٨٢
أبو العتاهية	اغترار	٦	١٨٤
د د	والتهار	٦	١٨٤
ابن سناء الملك	كوبر	٦	١٤٠
—	وكعب	٨	١٤٠
الفر بن تولب	الاعبر	٣	١٠٧
—	تخذ	٩	١٣٨
—	قدر	١٥	١٤١
أحمد شوقي	الكدر	١٩	٦
—	نصر	٣	١٤
أمرؤ القيس	نصر	١٥	١٠٦
عباس العقاد	وشعر	٩	١٨٨
—	المنقور	١٤	١٥٦
عباس العقاد	بالنور	٨	١٨٨
ابن عبد ربه	الترجيز	٢	١٩٨
د د	للمزير	٢	١٩٨
—	الكبرى	٤	١٤٠

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
—	قبرها	٢	٩٣
—	نورها	١٩	٩٢
الحارث بن المنذر الجرمي	قدر	١٣	١٨١
أو علي بن أبي طالب			
أبو العتاهية	القدر	١٦	١٨٢
د	قدر	١٥	١٨٢
الحارث بن المنذر الجرمي	أفسر	١٣	١٨١
أو علي بن أبي طالب			
—	يعو	٤	١٥٦
أحمد شوقي	استمر	١٨	٤
—	هر	٢	١٥٦
محمود حسن اسماعيل	ستور	١٢	١١
د	السروور	٨	١١
د	الغروور	٩	١١
د	يدور	١٦	١١
د	المطور	١٠	١١
د	المنطور	١٣	١١
د	الزهور	٦	١١
د	المقهور	١٤	١١
د	المقهور	١٥	١١
د	نور	١١	١١
د	الطيور	٧	١١
د	الكبير	٥	١١
د	المسير	٨	١١
(س)			
عمارة	اللعس	٩	١٦٣
د	الشمس	١٠	١٦٣

— ٢٧٥ —

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
أبو نواس	نفسى	٥	١٨٢
عباس العقاد	الأنزلس	٦	١٨٨
أبو نواس	أمس	٥	١٨٢
عباس العقاد	المخمس	٧	١٨٨

(ش)

وضاح الجاني	ورشاش	١٨	٩١
د	وعشاش	١٥	٩١
د	طاش	٢	٩٢
د	واش	٤	٩٢
—	القيش	٤	١٤١

(ص)

—	فوقصه	٣	١٦٥
امراة بن عبد القيس	رعه	٢	١٦٥
علي بن أبي طالب	قصيص	٤	١٨٥
د	قوص	٣	١٨٥
ذو الرمة	مضيضها	١٥	٨٥
—	محض	١٠	٥

(ض)

—	المتض	١٣	١٥٦
أبو العلاء المعري	قضى	١٤	١٠٤
د	مضى	١٢	١٠٤

(ط)

وسطا	٨	١٦٦
------	---	-----

الشاعر	الغافية	السطر	الصفحة
(ع)			
عمار الكلبي	طبعوا	١٧	١٢٦
جرير	يا مربع	١٥	١١٤
عمار الكلبي	والوجع	١٥	١٢٦
» »	ابتدعوا	٩	١٢٦
» »	فدعوا	٢	١٢٧
» »	درعوا	١١	١٢٦
» »	يرقع	١٣	١٢٦
—	الاضلع	١٩	١٤
البحتري	الاضلع	٦	١٠٩
عمار الكلبي	البيع	٤	١٢٧
سويد بن كراع	ومريعا	٤	٨٢
» »	قرعا	٩	٨١
» »	وأذعرا	١٣	٨١
» »	فأجمعا	١١	٨١
» »	تطلعا	٢	٨٢
» »	وتطلعا	١٧	٨١
المعطل الهذلي	فاسمعا	١٥	١٢
سويد بن كراع	واسمعا	٦	٨٢
المعطل الهذلي	أروعا	١٧	١٢
سويد بن كراع	مهيعا	١٥	٨١
ابن الأسل	ساع	١٠	١١٥
—	بسريع	٢٢	١٤
—	بسريع	٧	١١٥
الحارث بن المنذر الجرحي	القرع	١٤	١٨١
أو علي بن طالب			

— ٢٧٧ —

الشاعر	الصفحة	السطر	القافية
الحارث بن المنذر الجرمي	١٨١	١٤	يرع
أو علي بن أبي طالب			
علي بن الجهم	١٩٦	٥	الجمعة
، ،	١٩٦	٥	صنعه

(ف)

امرؤ القيس	١٧١	١٣	رادف
، ،	١٩٣	٢	رادف
، ،	١٧١	١١	وعواذف
، ،	١٧١	١٢	المواصف
، ،	١٩٣	١	المواصف
الأنفوخ الأودي	١٠٧	٦	الطنف
امرؤ القيس	١٧١	١٠	ومصايف
، ،	١٩٢	١٦	مصايف
—	١٣٨	٣	شراف
أبو العتاهية	١٨٢	١٤	وخافا
، ،	١٨٢	١٣	الكفافا
المهاني أو نخيلة	١٦١	١٥	محرفا
، ،	١٦١	٢	تسرفا
ابن ميادة	٨٧	٤	قذاف
همام بن وهب	١٤٩	١٣	أكهاف
أبو نواس	١٨٢	٤	بالحقف
، ،	١٨٢	٤	صرف
ابن ميادة	٨٧	٣	تخاف
أبو العتاهية	١٨٤	٧	القوافي

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
(ف)			
أبو الغنم	المزق	٩	١٨٤
—	طباقا	٤	١٨٩
—	الآغا	٥	١٨٩
—	الآغا	٦	١٨٩
—	الولق	٤	١٤١
الشماخ	ساق	١٦	١١٠
أحمد شوق	حقه	١٨	١٨٧
د د	كنخلقه	١٦	١٨٧
—	بنيق	٨	١٣٩
ابن الهبارية	بلاحق	١٥	١٨٦
د د	اللاحق	١٤	١٨٦
—	المشتاق	١٦	١٤٨
—	البرق	١٥	١٤٨

(ك)			
ابن عبد ربه	الملوك	٦	١٩٧
د د	شريك	٦	١٩٧
امراة من بني عقيل	ذاك	٣	١٣٩
أبو نواس	يحبك	١٣	١٧٤
—	الذمك	٣	١٣٧
عبد الله بن الدمنية	ما بدالك	٣	٩٩
أبو الأسود	بشمالكا	٧	٩٨
أبو نواس	عند ذلك	١٧	١٧٤
أبو الأسود	بذالك	٥	٥٩٨
—	حركى	١٠	١٣٦

— ٢٧٩ —

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
(ل)			
—	يافضاله	٩	١٦٧
—	نماله	١٠	١٦٧
امروز القيس	الرجل	١٠	١٩٣
—	الخلخل	٢٠	٩٥
طلحة بن عبيد الله الغوثي	منازل	٦	١٧٥
علي بن أبي طالب	العسل	٥	١٨٥
مسلم بن الوليد	النصل	٦	١١٠
طلحة بن عبيد الله العوفي	هو اطل	٨	١٧٥
الوليد بن يزيد	تطلو	١١	١٣٨
الفر بن تولب	يفعل	١٤	١١٥
الاعشى	الوعل	٥	١١٢
—	القرنفول	٥	١٥٤
أبو العجير السلولي	قليل	٤	١٧٢
ذو الرمة	والمحالا	٤	٨٣
د	المحالا	١١	٨٠
تميم بن مقبل	مقالا	١٠	٨٥
حسين بن الحمام	أمثالا	١٧	٨٤
—	من قالها	١١	٢
جنوب مريمان	للوكالا	٢	١٧٣
د د	الجمالا	١٥	١٧٢
ابن عبد ربه	مائللا	٧	١٩٨
البحرقي	عاذلا	١٢	١٠٩
ابن عبد ربه	فاعلا	٨	١٩٨
—	وحنظلة	٢	١٤١

— ٢٨٠ —

الشاعر	السطر	القافية	الصفحة
—	٨	ليلاء	١٥٤
امراة من بنى عقيل	١٣	وعلى	١٣٨
—	٧	تالا	١٥٧
—	٦	هو حلا	١٥٧
حسان بن ثابت	١١	نزولها	٨٤
أبو المتاهية	١٨	السيلا	١٨٤
»	٨	الرحيلا	١٨٤
قيل امرؤ القيس	١٠	بال	١١٠
—	١٤	البال	١٥٤
امرؤ القيس	١٢	البالى	١٩٣
—	١٢	الثال	١٣٧
أحمد شوقي	١٦	الرجال	١٨٧
—	٦	بجالى	١٥٣
—	٦	بجالى	١٥٣
امرؤ القيس	٩	الحالى	١٧١
»	١٥	الحالى	١٩٢
—	٢	جلجال	١٥٣
عباس العقاد	٤	كالنزال	١٨٨
—	١٤	بفيضال	١٥٤
امرؤ القيس	٣	مطال	١٩٣
»	١٢	مطال	١٧١
»	١٢	النال	١٠٦
—	٥	الكلكال	١٥٣
امرؤ القيس	٨	أطلال	١٧١
»	١٤	أطلال	١٩٢
عباس العقاد	٥	والجمال	١٨٨
أحمد شوقي	١٥	القتال	١٨٧

— ٢٨١ —

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
طلحة بن عبيد الله العوفى	منازل	٥	١٧٥
ذو الرمة	المسلسل	١٤	١١١
د	المفصل	١٨	١١١
طلحة بن عبيد الله العوفى	المواظف	٧	١٧٥
—	ذى أمل	٧	١٧٤
—	على	١٠	١٥٦
عنبرة	المتمل	١٢	١٤
—	الجملى	٩	٩٥٦
أبو نواس	قولى	١٥	١٧٤
جميل بن معمر	جبريل	١٢	٩٨
—	الليل	٢٠	٢
أبو نواس	الليل	٢	١٨٢
د	الويل	٢	١٨٢
غيلان بن الحريث الربعى	بذا الـ	١١	١٢٠
أبو تمام	اهتبل	٦	١٣٧
غيلان بن الحريث الربعى	بجل	١٢	٣٠
على بن أبى طالب	الورل	٦	١٨٥

(٢)

—	سأمة	٣	١٤٦
أبو العلا المعرى	سراثر كم	٩	١٠٣
أبو الصاهية	الم	١	١٨٣
—	ويندم	٥	٥
—	ابراهيم	٩	١٥٧
علقمة	مجوم	١٧	١٠٩
عبد الله بن الدمينه	سليم	١٦	٩٨

— ٢٨٢ —

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
أبو العجير السلولى	ضميم	٦	١٧٢
—	يداما	١١	١٦٢
الأعشى	دمدمة	٣	٨٦
زياد بن يزيد	يافاطمة	١٤	١٤٠
—	والقما	٧	١٣٢
سالم بن دار الغطفاني	لمه	١٠	١٤٢
أبو نواس	التوما	٧	١٨٢
د د	يوما	٧	١٨٢
—	جذامي	٤	١٣٦
البحرئى	بحرام	٣	١١٤
—	حرامى	١٤	١٥٣
—	الحمام	١	١٣٨
—	درهام	١٣	١٥٣
معقل بن خويلد الهذلى	العرم	٥	١٣
عباس العقاد	الأكرم	٢	١٨٩
أبو الآخرز الهامى	مكرم	٦	١٣٩
عباس العقاد	الأعظم	١	١٨٩
ابن الهبارية	يعظمه	٩	١٨٦
د د	نظم	٨	١٨٦
—	المنعم	٣	١٨٩
طرفة	الكلم	١٣	١٨٧
على بن أبى طالب أو أبو جهل	امى	٦	١٦٦
عباس العقاد	الإم	٨	٧
معقل بن خويلد الهذلى	رمى	٣	١٣
أبو صخر الهذلى	سنم	١٦	١٠٧
—	السكرتوم	١٢	١٥٤
أبو العتامة	قوم	١١	١٨٤

— ٢٨٣ —

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
—	الكلوم	١١	١٥٤
أبو العتاهية	يوم	١١	١٨٤
البحترى	ونديم	٥	١٠٠
—	والطعم	٣	١٦٦
—	والقم	٨	١٨٢
أبو العتاهية	ينم	٢	١٨٣
أبو العلاء المعرى	دراهم	٤	١٠٣

(ن)

أبو العتاهية	كانوا	١٠	١٨٤
د	الزمان	١٠	١٨٤
قنعب بن أم صاحب الغطفاني	ضنوا	٣	٨٥
د	ضنوا	١٢	١٤٨
بدر بن عامر الهذلي	التجنن	٣	٨٥
علي بن أبي طالب	السنن	١٥	١٨٤
ابراهيم ناجي	مجنون	٣	٧
أبو العتاهية	العيون	٩	١٨٤
أبو نواس	يكونوا	١٣	١٦٣
د	الحين	٩	١٨٢
د	العين	٩	١٨٢
د	الأمين	١٤	١٦٣
—	مين	٢	١٦٦
—	تمنعن	١٨	٥
—	يفزعن	١٧	٥
أبو نواس	يين	٦	١٨٢

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
—	والعينانا	٧	١٥١
—	ظليانا	٧	١٥١
أبو نواس	بيتنا	٩	١٩١
د	دارنا	٨	١٩١
د	أجلنا	٨	١٩١
أحمد شوقي	ونما	١١	٨
—	عرينا	٧	٨٧
—	الأيدينا	١٢	١٥٠
—	وأبيكرينا	٣	١٥١
الراعي	رزينا	١٥	١١٣
—	العنا	٦	١٣٨
—	يبيتنا	١٣	١٥٠
عبد الله بن الدمنية	سقيننا	١٩	٩٨
الكبيت	مسلينا	٦	٨٤
الحذلي	أيا ميفينا	١٥	١٥٠
—	دهدھينا	٢	١٥١
—	إنه	١٨	١٢٤
عبد الله بن المقفع	ودمنه	١٤	١٨٨
—	بالنغرنه	٢	١٢٥
—	تظله	١٣	١٢٦
—	سلكنه	٢٠	١٢٤
عبد الله بن المقفع	ودمنه	١٤	١٨٣
—	يا برزونه	٦	١٤٢
—	جرنيه	٧	١٤٢
—	الرجلينه	٣	١٤٢
—	النعلينه	٢	١٤٢
—	أعينه	٨	١٤٢
امرؤ القيس	بخزان	١٨	١١٤

— ٢٨٥ —

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
أبو المثلث	ولأوان	٣	١٠٨
—	والتوان	١٤	١٥٢
النايفة	المبن	٤	٩٧
دهلب بن قريع	المستن	٣	١٥٩
—	النسن	١٣	١٥٥
—	القطن	٤	١٥٩
المحاصر بن المحل	الدفن	١١	١٥٢
—	متمون	٧	٤١
أبو نواس	الفرقيين	٦	١٨٢
ابن الهبارية	فاني	١٢	١٨٦
أبو العتاهية	التفاني	٧	١٨٤
علي بن أبي طالب	سني	٥	١٦٦
امراة من بني عقيل أو أبو جهل	والسني	٢	١٣٩
أبو نواس	والصني	٩	١٩١
النايفة	التظني	٨	٨٥
ابن الهبارية	والتعني	١٣	١٨٦
علي بن الجهم	كان	٦	١٩٦
د	الحنان	٦	١٩٦
علي بن أبي طالب	الحسن	١٤	١٨٤
أبو العلاء المعري	يعذبون	١٩	١٠٢

(و)

عمر بن الجوح	وتعليني	١٥	١٢٩
العقاد	الجوى	١٢	١٨٩
التجدي	حزوى	٨	١٠٠
أحمد شوقي	النوى	١	١٨٨

— ٢٨٦ —

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
العقاد	ولا نوى	١٣	١٨٩
أحمد شوقي	الموى	٢	١٨٨

(ي)

—	صائيا	٨	١٤٤
—	المطيا	١٠	١٤٤
سحيم عبد بنى الحساس	القوافيا	١٥	٢
—	قرايريا	٩	١٤٤
على بن أبى طالب	البادية	٨	١٨٥
الزفيان السعدى	تباريه	٥	١٢٥
د	الزازية	٦	١٢٥
على بن أبى طالب	مباله	٧	١٨٥
د	حوليه	٧	١٨٥
امراء من بنى عقيل	المتى	١٤	١٣٨
بشار بن برد	تمشى	٢	١٤٥
زهير	كننازى	٨	١٤٥
امراء من بنى عقيل	الدعى	١	١٣٩
—	والالنى	١٠	١٣٩
زهير	لايفرى	٣	١١٥
—	قراقرى	٦	١٤٤
الرداعى	قراقرى	١٢	١٤٤
دريد بن الصمة	أسودى	١٢	١٤٥
الكهيت	ودانى	١٢	١٤٥
—	الوشحنى	٦	١٥٩
—	البنحنى	١٠	١٥٩
مليح بن الحكم	رعشنى	٥	١٤٥
—	التقنى	٨	١٥٩

فهرس الأرجاز

(أ)

الرجز	الفاية	السطر	الصفحة
رؤبة أو رويمة بن صبح أو أحد البدو	أسلحيا	٥	١٦٠
، ، ،	دبا	٢	١٦٠
، ، ،	جدها	١٦	١٥٩
، ، ،	مبسبا	٤	١٦٠
، ، ،	أخصبا	١	١٦٠
، ، ،	القصبيا	٦	١٦٠
، ، ،	مبا	٣	١٦٠

(ب)

—	السعلات	٩	١٣٣
علياء بن الأرقم بن عوف	السعلات	١٣	١٦٦
—	النات	١٠	١٣٣
علياء بن الأرقم بن عوف	النات	١٤	١٦٦
—	أكيات	١١	١٣٣
علياء بن الأرقم بن عوف	أكيات	١	١٦٧

(ت)

أبو العنن	كهدة	٨٠	١٦١
-----------	------	----	-----

(ث)

رؤبة	والبرارث	١٦	١٤٩
رؤبة	والعناث	١٥	١٤٩

الصفحة	السطر	القافية	الراجز
		(جـ)	
١٤٧	٥	الاضحاجا	المعاج
١٤٧	١	لجا	د
١٦٩	٥	الصهايجا	هميان بن قحافة
١٢١	٢	تسبجا	المعاج
١٤٧	٣	ما أجبجا	د
١٢١	١٥	البردجا	المعاج
١٢١	١٠	أرندجا	د
١٢٢	٢	الفنزجا	د
١٦٩	٩	وأمسجا	—
٢٠	١٦	قد شجا	المعاج
١٣٣	١٤	حجج	—
١٣٣	١٦	وفرنج	—
١٣٣	١٥	بالعشج	—
١٦٨	٨	بالعشج	عليان
١٦٨	١٠	والصيصج	د
١٣٣	١٤	علج	—
١٦٨	٧	علج	عليان
١٣٣	١٦	البرنج	—
١٦٨	٩	البرنج	علياء
١٣٣	١٥	يج	—
١٦٩	١	يج	—
١٤٦	٨	كونج	—
١٦٨	١٥	حجج	—
١٦٩	٢	وفريج	—
١٤٦	٩	الدرج	—

— ٢٨٩ —

الصفحة	السطر	القافية	الراجز
		(>)	
١٦٧	٦	الفتح	رؤبة
١٦٧	٥	السنح	رؤبة
		(د)	
١٢٢	١٥	سرد	العماني
١٢٢	١٠	بالشرد	العماني
١٢٢	١١	والكرد	العماني
١٢٢	١٤	الورد	العماني
١٢٢	١٣	الاسد	العماني
١٢٢	٩	سرند	العماني
١٥٣	٩	تكادي	رؤبة
١٥٣	٨	الروادي	رؤبة
		(ر)	
١٦٢	٥	التاجرا	رؤبة
١٦٢	٤	عواكرا	رؤبة
١٦٠	١٠	مكوره	—
١٦٠	١١	لضره	—
١٤٩	٦	بالكرور	المعراج
١٣١	١٥	الريرى	—
		(س)	
١٦٣	٦	أمسا	المعراج
		(ش)	
١٤٨	٦	بش	—
		(ع)	
١٣٢	١١	رواجعا	—

— ٢٩٠ —

الرجز	القافية	السطر	الصفحة
(ق)			
—	رقا	٤	٢٢
(ك)			
—	حوالك	١١	١٦٥
رقبة	شك	٩	١٥٥
(ل)			
زفیان	شمال	١٧	١٥٦
د	رطل	١	١٥٧
د	الأطول	٢	١٥٧
د	الموجل	٣	١٥٧
—	المطبل	١٢	١٥٧
—	والمرحل	٧	١٥٨
—	المدخل	٥	١٥٨
—	الخلخل	١٣	١٥٧
—	مبدل	١	١٥٨
—	كالأفكل	١٢	١٥٨
—	الككل	٩	١٥٨
العجاج	الأحل	٩	١٤٧
د	المحل	٧	١٤٧
د	وأظلل	٣	١٤٨
د	بمل	١١	١٤٧
د	المرمل	١٩	١٣٤
د	الكهل	٩	١٤٩

— ٢٩١ —

—	عيرل	٣	٥٨
—	الطول	١٠	١٥٧

(م)

رؤبة أو رجل من بنى قضاة	سأمة	٦	١٤٦
أو بنى كلب			
رؤبة	نميتا	١١	١٥٣
العجاج	وتعلم	٨	١٢٩
د	كان لم	٧	١٢٩

(ن)

—	كينونه	٤	١٢٣
—	سفينة	٣	١٢٣
رؤبة	مغين	١٧	١٤٦
العجاج	قبل أن	١٠	١٢٩
—	الصبيان	٨	١٦٥
العجاج	مرتبن	١١	١٩
رؤبة	السكن	١١	١٤٩
أبو الزحف	كاون	٧	١٦٥
—	لون	١	١٩
—	والدين	١٨	١١٨
—	والخدين	٢٠	١١٨
—	بردين	٢	١١٩
—	الفاسين	٣	١١٩
—	البصرين	١٧	١١٨
—	الزحفين	١٩	١١٨
—	الحرفين	٤	١١٩
—	قحفين	٥	١١٩

— ٢٩٢ —

(٥)

العجاج	كلاّني	٢	١٤٤
رؤبة	الأزني	١٤	١٣٩
العجاج	رجراجي	١٠	١٤٣
رؤبة	الاخي	١٢	١٣٩
العجاج	دواري	٢	١٤٣
رؤبة	والقزي	٤	١٤٤
العجاج	انمكاسي	١٢	١٤٣
د	الكروسي	٦	١٤٣
رؤبة	الحشي	٢	١٤٠
د	الموشي	٢	١٣٥
أغلب العجلى	يا في	٥	١٦٤
العجاج	دغفلي	٨	١٤٣
د	حامى	٥	١٤٣

فهرس الأراجاز

السطر	الصفحة	الوشاح	صدر الموشحة
١٤	٢٠٣	عبادة القزاز	بدر تم شمس ضحى
١٧	٢٠٤	أبو بكر بن زهر	أيها الساق إليك المشتكى
١٨	٢٠٦	إبراهيم بن سهل	هل درى ظي الحى أن قد حى
١٨	٢١١	لسان الدين بن الخطيب	جارك الغيث إذا الغيث همى
٥	٢١٣	نزهون بنت الوزير القيمى	رب ليل ظفرت باليد
٨	٢١٣	ابن سناء الملك	على عيون العين نعى الدرارى
٩	٢٣٩	—	قد وضع الشجر
		أبو بكر بن محمد الأنصارى	ما لذى شرب واح
١٩	٢٤١	الاشبيلي	

المراجع العربية

- د . إبراهيم أنيس
— الأصوات اللغوية . نهضة مصر ١٩٥٠
- د . إبراهيم مصطفى
— أحياء النحو . القاهرة ١٩٠٩
- د . إبراهيم موسى هندواي
— الأثر العربي في الفكر اليهودي . الانجلو المصرية ١٩٦٣
- أبو زيد الانصاري
— النوادر . بيروت ١٨٩٤
- أبو عبد الله محمد بن جعفر التميمي
— ضرائر الشعر . تحقيق زغلول سلام ، مصطفى هدارة
منشأة المعارف ١٩٧٣ .
- أبو علي القالي
— الأمال ج ١ - ٣ يولاق ١٣٢٤ ، القاهرة ، دار الكتب ١٩٢٦
- أبو الفرج الأصفهاني
— الأغانى ج ١ - ٢٠ يولاق ١٢٨٥ هـ .
- ج ٢١ تحقيق برونو / لندن ١٩٨٨ ، القاهرة ١٨٢٧ هـ .
- أبو مسحل
— نوادر ج ١ - ٢ . تحقيق عزة حسن . دمشق ١٣٨٠ / ١٩٦١
- ابن مزاحم المنقري
— وقعة صفين . تحقيق عبد السلام هارون . القاهرة ١٣٦٥ هـ .
- ابن الانباري : أبو البركات ،
— الانصاف في مسائل الخلاف . تحقيق فايل . لندن ١٩١٣
- الاضداد . تحقيق هوتسما ١٨٨١

أحمد الشايب

— أصول النقد الأدبي النهضة المصرية ١٩٤٦

البغدادى

— خزانة الأدب ج ١ - ٤

بولاى ١٢٩٩ هـ ، تحقيق عبد السلام هارون ١٩٦٧ / ١٩٦٩

التنوخى (أبو يعلى عبد الباقي بن المحسن)

— القوافى تحقيق د . عوفى عبد الرؤوف . الخانجى ١٩٧٥

الجاحظ

— البيان والتبيين ج ١ - ٤ تحقيق عبد السلام هارون القاهرة ١٩٤٨ - ٤٥٠

ج ١ ، ٢ القاهرة ١٣١١ - ١٣١٣ هـ

— الحيوان . تحقيق عبد السلام هارون . ج ١ - ٧ القاهرة ١٣٢٣ - ١٣٢٥

الجرجاني : عيد العزيز

— الوساطة . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم و على محمد البيجارى

القاهرة ١٣٧٠ / ١٩٥١

ابن جنى

الخصائص تحقيق محمد النجار ج ١ - ٣ . دار الكتب ١٩٥١ - ١٩٥٦

— ديوان الهذليين . تحقيق أحمد ناجى القيسى . بغداد ١٩٦٢

— مختصر القوافى . تحقيق د . حـ . ن فرهود . دار التراث القاهرة ١٩٧٥

الجوالقى

— المعرب . تحقيق زخاو . ليزج ١٨٠٧ ، تحقيق أحمد محمد شاكر .

القاهرة . دار الكتب ١٣٦١ هـ

جورجى زيدان

— تاريخ آداب اللغة العربية ج ١ - ٤

بيروت . مكتبة دار الحياة ١٩٦٧

رؤبة

— الديوان . مجموع أشعار العرب . تحقيق آلورد . ليزج ١٩٠٣

ابن رشيق القيرواني

— العمدة / تحقيق محي الدين بن عبد الحميد : ط دار الجبل ١٩٦٥، ١٩٧٢

حازم القرطاجني (أبو الحسن)

— منهاج العلماء وسراج الأديباء .

تحقيق الحبيب ابن الخوجة تونس، ١٩٦٦

الزنجشري

— المفصل تحقيق بروخ ١٩٧٩

— شرح ابن يعيش ج ١ — ١٠ القاهرة / الطباعة المنيرية (بدون تاريخ)

الزجاجي

— الأمالى : شرح الشنقيطي / القاهرة ١٣٢٤ هـ

تحقيق عبد السلام هارون ١٣٨٢ هـ .

— الأبدال / تحقيق عز الدين التتوحي / دمشق ١٩٦٢

ابن السكيت

— اصلاح المنطق

تحقيق أحمد محمد صقر وعبد السلام هارون

ذخائر العرب / القاهرة ١٩٤٩ / ١٩٥٦

سليم الجندى (محمد)

— الجامع في أخبار أبي العلاء وآثاره

تحقيق عهد الهادي هاشم ج ١ — ٣ دمشق ١٩٦٢ / ١٩٦٤

سيديويه :

— الكتاب ج ١ — ٢

تحقيق ديرنبورج باريس ١٨٨١ - ١٨٨٩

ابن الشجري

— الأمالى الشجرية ج ١ — ٢

حيدر آباد ١٣٤٩ هـ

— ٢٩٧ —

د . شكري عياد

— موسيق الشعر . دار المعرفة ١٩٦٨ م

الصفدي

— فوات الوفيات . تحقيق ريترو وآخرين

النشريات الإسلامية ١٩٣١ وما يليها

ابن طباطبا

— عيار الشعر . تحقيق د . طه الحاجري ، د . محمد زغلول سلام .

ط . التجارية ١٩٥٦

د . طه حسين

— حديث الأرباء ج ١ — ٣ دار المعارف ١٩٥٤ - ١٩٥٧

عبد الجبار دارد البهري

— شيء من التراث / بغداد ١٩٦٨

ابن عبد ربه

— العقد الفريد ج ١ — ٣ بولاق ١٢٩٣ هـ

ج ١ - ٧ القاهرة ١٩٤٠ - ١٩٥٣

المعراج

— الديوان . رواية الأصمعي

تحقيق د . عزة حسن / بيروت ١٩٧١

السكري (أبو هلال)

— كتاب الصناعتين . تحقيق علي البيجاوي

ومحمد أبو الفضل ابراهيم ط . الحلبي ١٩٥٢

ابن عون :

— التشبيهات . تحقيق محمد عبد المعين خان

لندن ١٩٥٠

— ٢٩٨ —

- د . هوني عبد الرؤوف
— قواعد اللغة العبرية
ط . جامعة عين شمس ١٩٧١ .
— بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف . ط الخانجي ١٩٧٦

العيني

- المقاصد النحوية على هامش الخزانة ، فيك (يوهان)
— العربية : ترجمة د . عبد الحليم النجار . الخانجي ١٩٥١

ابن قتيبة

- تأويل مشكل القرآن .
تحقيق السيد أحمد صقر . القاهرة ١٣٧٣ هـ ١٩٥٤ م
— الشعر والشعراء . تحقيق دى خوية ١٩٠٤
— أدب الكاتب .
تحقيق م . جرينز / لندن ١٩٠٠

قدامة بن جعفر

- نقد الشعر / تحقيق يونباكر . لندن ١٩٥٦

د . القصاص (محمد)

- الشعر العبرى . ط الأنجلو المصرية . (بدون تاريخ)

كرا تشكوفسكى

- دراسات فى تاريخ الأدب العربى . موسكو ١٩٦٥

الميرد

- الكامل / تحقيق و . رانيت ١ - ٢

ليبزج ١٩٦٤ - ١٨٩٢

المرزبانى

— الموشح

القاهرة ١٣٤٣

— ٢٩٩ —

المردوقى

— شرح ديوان الحماسة / تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون
ج ١ — ٤ القاهرة ١٩٥١ — ١٩٥٣

المسعودى

— مروج الذهب ج ١ - ٩
تحقيق بريير دى مينارد ، دى كورتيل
باريس ١٨٦١ - ١٨٧٧

محمد الحبيب بن الخوجة

— منهاج البلغاء وسراج الادباء
تحقيق تونس ١٩٦٦

محمد نوري

خولة الشعراء . رواية عن ابن زيد عن أبي حاتم عن الأصمعي / تحقيق
دار الكتاب الجديد ١٣٨٩ هـ / ١٩٧١ م

مصطفى صادق الرافعي

— تاريخ آداب العرب ج ١ - ٣
ط . الاستقامة ١٩٤٠

ابن منظور

— لسان العرب ج ١ - ١٥
بيروت ١٩٥٥ - ١٩٥٦

النويرى

— نهاية الأرب ج ١ - ١٧ / دار الكتب المصرية
١٣٤٧ هـ / ١٩٢٩ وما يليها

الهمداني :

— الجزيرة / تحقيق ميللر ج ١ - ٢ ، لبنان ١٨٨٤ - ١٨٩١

— ٢٠٠ —

ياقوت الحموى :

— معجم البلدان / تحقيق فيستنفلك ب. ١ - ٦

لبزج ١٨٦٦ — ١٨٧٠ ، ج ١ - ٥ بيروت ١٩٥٥ — ١٩٥٧

الهذايون :

— ديوان . تحقيق كوزجارتن / لندن ١٨٥٤

القاهرة ١ = ١ - ٣ (دار الكتب) ١٩٤٥ — ١٩٥٠

ابن يعلى

— شرح المفصل / تحقيق ج. ٠ يان

ج ١ — ٢ لبزج ١٨٨٢ — ١٨٨٦

الخراشد والمجلات العربية :

— مجلة كلية الآداب / ج. القاهرة مايو ١٩٤٨

— الأهرام عدد ٢٠ أغسطس ١٩٧٦

المراجع الأجنبية

Bloch, A.

Vers und Sprache im Altarabischen
Basel 1946

Ewald : Jahrbuch der biblischen Wissenschaft. Vol.
V. 1853

Hartmann

Das arabische Strophengedicht I. Das Mawassah Weimar
189 .

Hecker, Karl : Untersuchungen zur Akk. Epik
Ver ag Butzon a. Bercker Kevelaer, 1974.

Hölscher, Gustav :

Syrische Verskunst Leipzig 1 J. C.
Hinrichssche. Buchhandlung 1932.

The Jewish Encyclopedia Volume X
New york and London.
Funk and wagralls Company 1905.

Kayser, Wolfgang : Das sprachliche Kunstwerk,
Franke Verlag, Bern u. München 1961.

Kluge, Friedrich : Etymologisches Wörterbuch,
Walter de Gruyter Berlin 30/1963.

Littmann, E., Geschichte der äthiopischen Litteratur,
in Geschichte der christlichen Litteraturen des
Orients, Leipzig. 1907.

— ۲۰۲ —

Nöldeke, Theodor : 'Kurzyefasste syrische Grammatik,
Wissenschaftliche Buchgesellschaft
Darmstadt. 1966.

Praetorius, Franz : Aethiopische Grammatik,
New York 1955.

Rosin, D. : Reim u. Gedichte des Abraham ibn Ezra
Breslau 1887/89.

Rossini, C. : Grammatica Elementare de la lingua Etiopia,
Roma 1941.

Ullmann, Manfred
Untersuchungen zur Ragazpoesie
Harrassowitz - Wiesbaden 1966.

Ungnad, M. : Grammatik des Akkadischen. Verlag C. H.
Beck. München. 1964.

WKAS Wörterbuch der klassischen Arabischen Sprache, hrg.
durch die Deutsche Morgenländische Gesellschaft.
Wiesbaden 1957 ff.

Zimmern, H. : Zu den neusten Arbeiten über Babylonische
Metrik.
Weimar 1896.
Zeitschrift. f. Assyriologie u.
verwandte Gebiete.

- ٢٠٢ -

المجلات والدوريات الأجنبية

Raymond Rieu :

**R A Revue D, Assyriologie et d, Archeologie
Oriental 63/1969**

Von Soden : ZAC Zeitschrift F. Assyriologie

u. vorderasiatische Archeologie 1. Band 15/1950.

Ein Zwgespräch Hammarabis mit einer Frau.

صواب الخطأ

وقعت بعض الأخطاء المطبعية في هذا الكتاب لا تخفى على القارئ .
وفيما يلي ذكر أهم هذه الأخطاء :

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
١	١٣	السلة	السلسلة
٢	١	معنى	بمعنى
٥	٥	والميم	تمحذف
٥	١٠	الشر	الشر
٥	١٣	مثل	مثل
١٠	٢٠	للموشحات	الموشحات
١٢	٥	أن	إن
١٢	الهامش (٢)	(٢)	(١)
١٦	١	أنواع	أنواعا
١٦	١٧	صناعة	صناعة
١٧	٩	الليفة	اللينة
١٨	الهامش Nöldekne	Nöldekne	Nöldekne
١٨	الهامش Wissenschaftliche	Wissenschaftliche	Wissenschaftliche
١٩	١٩	وذلك	وذلك
١٩	٦	السامة	السامة
٢٣	١٣	فالتحديد	فالتحديد
٢٣	١٤	بالنسبة	بالنسبة

(تابع) صواب الخطأ

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
٢٤	٤	المتحاورين	المتحاورين
٢٤	٧	للراة	للراة
٢٤	٨	للراة	للراة
٢٤	١٨	ومن ثم	ومن ثم
٢٤	١٨	ويسبب	يسبب
٢٤	هامش	Zwiesgespräch	Zwiesgespräch
٢٨	١١	نسميا	تسميا
٣٠	٦	تأق	تأق
٣٠	٦	وليست	وليست
٣٥	١٩	رايمونده	رايمونده
٣٦	١	القافة	القافة
٤٦	١٨	الاء و	الاسطر
٥١	١٠	ياشين	ياكين
٥١	١٩	ياشين	ياكين
٥٨	١	سم	سم
٦٤	٨	الامهوية	الاسهرية
٦٦	١	قانا	قانا
٧٤	٣	ولتما	ولتما
٧٦	١٠	لابن قنية	لابن قنية
٧٦	١٢	اياتا	اياتا
٩١	٩	الفيروز بادي	الفيروز آبادي
٩٧	٢	البانغة	البانغة

(تابع) صواب الخطأ

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
٩٨	٦	وضرق	خبرنى
٩٩	٢	لهاه	لهاة
١٠١	٢٠	سم	شم
١٠٧	١٩	سنه	سمن
١٠٨	١٨	أوس ابن حجر	أوس بن حجر
١١١	١٧	وبالرداء	بالرداء
١١٣	١	التبيين	التبين
١١٣	١٨	لفظ	لفظ
١١٧	٩	أكبر	أكبر
١٢٩	٤	الكلمة	الكلمات
١٦٦	١٨	الإمكانات	الإمكانات
١٧٣	١ فى الهامش	دولس بن لبرت	دوناش بن لبرت
١٧٥	١	الإبطاء	الإبطاء
١٧٥	١٧	بالوشح	بالوشح
١٧٦	١٩	ويسرق	ويسوق
١٧٦	٣ فى الهامش Jour	Journal	
١٩٠	٩	منو	منواله
١٩٠	١٩	أى	أق
١٩١	٢٠	و	فقط وفيها
١٩٣	٢٠	دونس بن ليون	دوناش بن لبرت
٢٠٣	١٢	زهير	زهر

- ٣٠٧ -

(تابع) صواب الخطأ

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
٢٢٠	٢٠	السعراء	الشعراء
٢٢٥	١	ثرا	ثراء
٢٢٥	٤	وأها	وأنا
٢٢٥	١٠	حب	حب
٢٣١	١٦	يمتس	يمتس
٢٣٣	٢٠	Villasrosa	Villasrosa

فهرس الكتاب

صفحة	الموضوع	تصدير
٢٠ - ١		مقدمة
٧٦ - ٢٣	الباب الأول : القافية في اللغات السامية	
٢٣	١ - القافية في الشعر الأكدي	
٤٢	٢ - القافية في الشعر السرياني	
٤٧	٣ - القافية في الشعر العبري	
٦١	٤ - القافية في الشعر الحبشي	
١٦٠ - ١٧	الباب الثاني : القافية عند العرب	
٧٩	١ - القافية في الشعر العربي	
٩٤	٢ - القافية عند القدماء	
٩٤	١ - موسيقى القافية والدلالة المعنوية	
٩٦	٢ - براعة النظم والقافية	
١٠٦	٣ - علماء البلاغة والقافية	
	الترصيع ، التشطير ، التعطف ، رد الإعجاز على الصدور ، التطريز	
١١٧	٣ - ضرائر القافية	
١٢٨	١ - ضرائر القافية واختيار الكلمات	
١٣٠	٢ - ضرائر القافية والنحو واللغة	
١٣٥	٣ - ضرائر القافية وبناء الكلمة	
١٥١	٤ - ضرائر القافية والأصوات اللغوية	

(تابع) فهرس الكتاب

الصفحة	الموضوع
	أولاً - الحركات :
١٥٢	(أ) الحركات الطويلة تصبح قصيرة
١٥٣	(ب) مد الحركة
١٥٥	(ج) تقليل كمية الصوت الساكن أو اختزالها
١٦٠	(د) إطالة الصوت الساكن مع اختصار كمية الصوت لغيره
١٦٥	ثانياً - الأصوات الساكنة
١٧٠ - ٢٢٣	٤ - الثبوت على القافية
١٧٦	(أ) المزدوج (المثلثة ، المربعة ، الخمسة ، / سمط)
٢٠٠	(ب) الموشحات
	الفهارس

كلمة شكر

أسمدني الأستاذ « رشاد كامل كيلاني » مرة أخرى بالموافقة على طبع هذا الكتاب بمطابعه بالرغم مما عاناه معي، وما تجشمه القائمون على الطباعة بداره من صعوبات عند طبع كتاب « بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف » لصعوبة الشكل والرموز، واختلاف طريقة جمع الحروف العربية واللاتينية . وهذا الكتاب لا يختلف في طريقة تأليفه وطبعه عن سالفه . . .

أشكر « للأستاذ رشاد كيلاني » جزيل الشكر طبعه الكتاب ، كما يسرني أن أشكر « السيد / محمد عبد القصود علام » لما بذله من جهد في الإشراف على التنسيق والإخراج عند الطبع .
ويسعدني أيضاً أن أتقدم بوافر الشكر « للعاج نجيب الخانجي » لذكرومه بنشر الكتاب وتوزيعه .

جزام الله عني كل خير ، وعنده خير الجزاء ؟

د. عوني عبد الرؤوف

رقم الإيداع ٢٤٦٧ / ١٩٧٧

مطبعة الكيلاني
الدير الشول، وشادو كامل كيلاني
٩٠٠ فيط المدة - باب الماتى العالمة
ت ٩١٨٥٩٨

